

# Die aktuelle Anwendungssituation in Deutschland erschienener Orgellehrwerke

Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie

Hochschule für Musik und Theater  
“Felix Mendelssohn Bartholdy” Leipzig

Stefan Nusser

Gutachter:

Prof. Dr. Christoph Krummacher  
Prof. Dr. Ines Mainz  
Prof. Dr. Ewald Kooiman

Tag der Disputation:  
16. Januar 2008

Stefan Nusser: *Die aktuelle Anwendungssituation in Deutschland erschienener Orgellehrwerke*, Dissertation, Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy"  
Leipzig, 16. Januar 2008

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
1.1	Zur Forschungsmotivation für das vorliegende Dissertationsthema . . . . .	1
1.2	Inhalt, Ziele und methodische Untersuchungsansätze . . . . .	2
<b>2</b>	<b>Orgellehrwerke im Verlauf der Geschichte</b>	<b>5</b>
2.1	Einleitende Gedanken zur geschichtlichen Situation der Anwendung von Unterrichtsmitteln . . . . .	5
2.2	Die Bedeutung der Tasteninstrumente für die musikalische Unterweisung . . . . .	5
2.3	Fundamentbücher als früheste Schulwerke des Orgelspiels . . . . .	7
2.4	Die Lehrmeister des Orgelspiels zur Zeit des Frühbarock . . . . .	9
2.5	Generalbass- und Kontrapunktstudien während der Barockzeit . . . . .	11
2.6	Die Musikerfamilie Bach . . . . .	14
2.7	Des Meisters ganzheitlicher Unterricht in der Musik . . . . .	15
2.8	Mangelhafte Organistenpraxis . . . . .	16
2.9	Elementarschulen halten Einzug in den Unterricht . . . . .	18
2.10	Orgelunterricht an Lehrerseminaren des 19. Jahrhunderts . . . . .	19
2.11	Weiterführende Institute mit künstlerischer Ausrichtung . . . . .	23
2.12	Karl Straube als wegweisender Orgelpädagoge . . . . .	24
2.13	Folgen der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung . . . . .	27
2.14	Die Lehrwerke des Orgelunterrichts bis zum 21. Jahrhundert . . . . .	29
<b>3</b>	<b>Inhaltsstruktur und didaktische Zielsetzungen</b>	<b>33</b>
3.1	Einleitende Bemerkungen zum Gegenstand der Untersuchung . . . . .	33
3.1.1	Praktische Orgelschulen . . . . .	33
3.1.2	Aufführungspraktisch orientiertes Lehrwerk . . . . .	34
3.2	Bereits vorliegende Erkenntnisse . . . . .	35
3.3	Zur Gestaltung der Analysesystematik in dieser Untersuchung . . . . .	35
3.4	Praktische Orgelschulen - Untersuchungsergebnisse im Einzelnen . . . . .	39
3.4.1	Schulen unter dem Einfluss der "deutschen Orgelbewegung" und Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung . . . . .	39
3.4.2	Schulen für die Anwendung innerhalb instrumentalpädagogischer Breitenarbeit . . . . .	55
3.4.3	In Bezug auf historische Aufführungspraxis entstandene Schulen . . . . .	70
3.5	Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse . . . . .	84
<b>4</b>	<b>Reflexionen zu Anwendung und Wirksamkeit</b>	<b>103</b>
4.1	Didaktische Ausrichtung und konzeptionelle Gestaltung . . . . .	103
4.2	Aussagen zur praktischen Anwendung anhand einer Befragung . . . . .	112
4.2.1	Ergebnisse der Befragung zu den Orgelschulen . . . . .	112
4.2.2	Ergänzende Anmerkungen zu den Einzelfragen . . . . .	118
4.2.3	Zu dem sich aus den Fragebögen ergebenden Bild der einzelnen Orgelschulen . . . . .	119
4.3	Erfahrungen des Verfassers in der Unterrichtspraxis . . . . .	122
4.3.1	Rückblick auf die eigene Wahrnehmung von Lehrmaterial innerhalb des Orgelunterrichtes . . . . .	122
4.3.2	Die Arbeit mit Orgellehrwerken beim Elementarunterricht eigener Schüler . . . . .	123
4.4	Reflexionen zur Aktualität von Orgelschulen . . . . .	124

4.4.1	Sind Orgelschulen heute zeitgemäß? Entsprechen sie der heutigen instrumentalpädagogischen Praxis? . . . . .	124
4.4.2	Lernpsychologische Determinanten heutigen Instrumentalunterrichts . . . . .	126
4.4.3	Zur Verwirklichung pädagogischer Zielsetzungen . . . . .	128
4.4.4	Die heutige Bedeutung historischer Lehrwerke im Spannungsfeld zwischen pädagogischer Relevanz und aufführungspraktischer Information . . . . .	130
4.4.5	Welchen Stellenwert hat zeitgenössische Musik, welche Berücksichtigung erfährt sie in den Lehrwerken? . . . . .	133
4.5	Orgelunterricht – ein Sonderfall? . . . . .	137
4.5.1	Besonderheiten des Instrumentes . . . . .	137
4.5.2	Besondere Anforderungen an den Spieler beim Erlernen des Orgelspiels . . . . .	138
4.5.3	Die besondere Situation sozialer und funktionaler Bestimmtheit von Orgelspiel und -musik . . . . .	139
4.5.4	Der besondere Stellenwert der Improvisation im Orgelspiel . . . . .	140
4.5.5	Besonderheiten der Unterrichtsgestaltung . . . . .	140
4.5.6	Der Umgang mit Spielhemmungen . . . . .	142
<b>5</b>	<b>Gedanken zum zukünftigen Umgang mit Orgellehrwerken</b>	<b>143</b>
5.1	Zur aktuellen Situation der Unterrichtsgestaltung im Orgelspiel . . . . .	143
5.2	Zur Notwendigkeit verantwortlichen Umgangs . . . . .	144
5.3	Anforderungen an die Schule der Zukunft . . . . .	146
<b>A</b>	<b>Abbildungen</b>	<b>153</b>

# Tabellenverzeichnis

3.1	Analysekategorien dieser Untersuchung. . . . .	37
3.2	Eignung von Orgelschulen für Autodidaktisches Arbeiten. . . . .	85
3.3	In den Orgelschulen enthaltene Unterrichtsliteratur. . . . .	89
3.4	Umgang mit Registrierhinweisen. . . . .	92
3.5	Auseinandersetzung mit historischer Aufführungspraxis. . . . .	93
3.6	Informationen zur Ornamentik. . . . .	94
4.1	Anforderungen an ein Lehrwerk. . . . .	107
4.2	Lernbereiche im Überblick . . . . .	108
4.3	Methodisches Vorgehen im Vergleich . . . . .	109
4.4	Zeitgenössischer Literaturanteil in den Lehrwerken. . . . .	135



# Abbildungsverzeichnis

A.1	Kaller, Nr 15 . . . . .	153
A.2	Keller, Nr 103 . . . . .	154
A.3	Keller, Nr 142 . . . . .	154
A.4	Schweizer, Nr 121 . . . . .	155
A.5	Schweizer, Nr 122 . . . . .	155
A.6	Weiss, Nr 17 . . . . .	156
A.7	Weiss, Nr 18 . . . . .	156
A.8	Disposition (nach Michael Praetorius Designatio einer Orgel von 19 Stimmen (Syntagma Musicum II. Organographia, Wolfenbüttel 1618)) der Praetorius-Orgel des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg i. Br., erbaut 1921 von E. F. Walcker & Cie, Ludwigsburg (Orgelbaumeister Dr. h.c. Oskar Walcker) . . . . .	157
A.9	Wasserorgel, Darstellung im Utrechter Psalter (860) . . . . .	158





# Vorbemerkung

Ein Andenken möchte ich an Dr. Ernst Helmut Perl bewahren, der die Fertigstellung dieser Dissertation nicht mehr erleben konnte. Diesem klugen und streitbaren Pädagogen, Kirchenmusiker und Wissenschaftler sei die Dissertation gewidmet.

Folgenden Personen sei an dieser Stelle ausdrücklich und herzlich dankgesagt:

- Prof. Dr. Christoph Krummacher als 1. Gutachter für die Bereitschaft, ohne zeitliche Einschränkungen wertvolle Konsultationen gewährt zu haben und für verschiedene fruchtbare Impulse, insbesondere zur niederländischen Orgelpädagogik
- Prof. Dr. Ines Mainz für wichtige Anregungen aus dem Bereich der Musikpädagogik und für die Bereitschaft, als 2. Gutachterin aufzutreten
- Prof. Dr. Ewald Kooiman<sup>†</sup> für die Übernahme der Gutachtertätigkeit. Seine überaus wichtigen Beiträge zur Orgelpädagogik werden unvergessen bleiben.

Ein besonderer Dank gilt guten Freunden für die Unterstützung beim Lesen der Korrektur und für manche Aufmunterung. Insbesondere bin ich meinem Bruder Sebastian Nusser dankbar für die große Unterstützung bei der Vorbereitung der Veröffentlichung. Verschiedenen Kollegen und Mitarbeitern der Leipziger Hochschule für Musik und Theater “Felix Mendelssohn Bartholdy” danke ich für ihre freundliche Anteilnahme und ihr ehrliches Interesse am Fortgang der Arbeiten an meiner Dissertation.

Mettlach, im Juni 2009

Stefan Nusser



# Kapitel 1

## Einleitung

Welche Unterrichtsmaterialien standen zur Zeit Johann Sebastian Bachs zur Verfügung? Hat er selbst die Sammlung *Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiser*<sup>1</sup> von 1668 verwendet? Es ließ sich bislang nicht nachweisen, ob dieses Werk in seiner umfangreichen Bibliothek vorhanden war. Bekannt ist, dass Johann Sebastian Bach als Schüler selbst Abschriften bedeutender Werke anfertigte und wiederum seine Schüler Kompositionen zu Unterrichtszwecken handschriftlich kopieren ließ. Bachs *Orgel-Büchlein* sollte dem Nächsten dienen, *draus sich zu belehren* (BACH, 1999). Ein angehender Organist vermag damals wie heute mannigfaltige Anleitung in dieser Sammlung von Choralvorspielen finden. Überlieferte Äußerungen Carl Philipp Emanuel Bachs und weiterer Schüler seines Vaters lassen in begrenztem Umfang Rückschlüsse auf die Unterrichtsgestaltung Johann Sebastian Bachs zu.

Wie gehen wir heute mit Lehrwerken für das Orgelspiel um; welche Möglichkeiten und andererseits welche Probleme ergeben sich aus den aktuell nutzbaren Materialien?

### 1.1 Zur Forschungsmotivation für das vorliegende Dissertationsthema

Die Auswahl von Lehrmaterialien für die Orgelausbildung stellt eine ständig neue, didaktisch orientierte Aufgabe dar. Eine Nutzung gedruckter Orgellehrwerke in der Phase des Anfängerunterrichtes ist übliche Praxis. Während der ersten Berufsjahre des Autors als Kirchenmusiker ergab sich die praktische Notwendigkeit, Materialien für den Unterricht im Orgelspiel zusammenzustellen. Dies bildete einen unmittelbaren Berührungspunkt für den Umgang mit Orgelschulen. In dieser Situation lag es nahe, vorerst auf vertrautes Unterrichtsmaterial zurück zu greifen. In der praktischen Anwendungssituation der gewählten Orgellehrwerke traten Fragen und Probleme auf, welche sich vor allem im Bereich der Spieltechnik, der Artikulationsgestaltung und dem Umgang mit dem Notentext bewegten. Bei Gesprächen mit Kollegen ergab sich des öfteren die Frage nach der Eignung ausgewählter Orgellehrwerke. In diesem Zusammenhang ließ sich erkennen, dass gegenüber Orgelschulen eine gewisse Skepsis besteht: nicht immer ist eine Orgelschule zum Arbeiten geeignet.

Während der Unterrichtstätigkeit an der Musikhochschule bot sich oftmals bei den Studienanfängern innerhalb der ersten Monate Anlass, über deren Vorbildung zu reflektieren. Defizite oder fehlgeleitete Entwicklungen ließen Rückschlüsse auf das vorangehende Unterrichtsgeschehen zu. Welche Bedeutung konnte Orgellehrwerken dabei zugemessen werden?

In Deutschland gebräuchliche Orgelschulen sind bisher nicht unter dem Aspekt eines Vergleiches in der Situation der Anwendung untersucht worden. Das Untersuchungsziel wurde in seinen Konturen erkennbar:

- Inwieweit erfüllen die Orgelschulen ihren Zweck als Unterrichtsmedium unter gegenwärtigen Bedingungen?
- Wie können diese neben dem Lehrer die Ausbildungssituation im Orgelunterricht beeinflussen?

---

<sup>1</sup>... vermittelt welchen man aus dem Grund die Kunst die Orgel recht zu schlagen ... erlernen und durch fleißiges üben zur Vollkommenheit bringen kan.

## 1.2 Inhalt, Ziele und methodische Untersuchungsansätze

Die vorliegende Untersuchung versucht, vorhandene Lücken hinsichtlich einer Betrachtung der aktuellen Anwendungssituation von Lehrwerken im Bereich des Orgelunterrichts zu schließen. Im Gegensatz zu den Dissertationen von Michael Schneider ([SCHNEIDER, 1941](#)), Adelheid Lamersdorf ([LAMERSDORF, 1990](#)) und Karen Voltz ([VOLTZ, 2002](#)) soll in dieser Arbeit die Gültigkeit und sinnvolle Anwendbarkeit überlieferten Lehrmaterials unter gegenwärtigen Bedingungen neu reflektiert werden. In den Untersuchungen von Adelheid Lamersdorf und Karen Voltz sowie in der Veröffentlichung *Orgelmethoden in Heden en Verleden* ([DRAGT, 1983](#)) des Niederländers Jaap Dragt werden Orgellehrwerke analysiert und allgemeine Betrachtungen zu deren Anwendbarkeit angestellt. Die Lehrwerksanalyse von Adelheid Lamersdorf lehnt sich an Praktiken der Schulbuchforschung an. Zu Aufbau und Inhalt von Orgellehrwerken liegen somit bereits Untersuchungen vor, die sich mit eigenen Betrachtungen des Autors dieser Arbeit in Beziehung bringen lassen.

Es war naheliegend, eine Beschränkung auf aktuell im Gebrauch befindliche Lehrwerke vorzunehmen. Zu jenen gehören nach wie vor Veröffentlichungen, deren Entstehungszeit mehr als 50 Jahre weit zurück liegt. In dieser Situation entspricht die vorliegende Dissertation hinsichtlich einer zeitlichen Eingrenzung der Veröffentlichung von Adelheid Lamersdorf. Eine Beschränkung auf das deutschsprachige Erscheinungsgebiet der Orgellehrwerke erschien dem Autor sinnvoll. Wie sich aus den Recherchen ergab, wäre einzig die Orgelschule *Ars organi* des Belgiers Flor Peeters ([PEETERS, 1953, 1954](#)) zu berücksichtigen gewesen, welche gelegentlich im deutschsprachigen Raum genutzt wird. Eine Berücksichtigung ausländischer Lehrwerke würde den Rahmen der Arbeit sprengen. Hierzu sei der Leser auf die Veröffentlichungen von Jaap Dragt ([DRAGT, 1983](#)) und Ewald Kooiman *Orgelscholen tussen twee werelden* ([KOOIMAN, 1989b](#)) sowie *Recente orgelscholen van Laukvik, Ritchie en Stauffer* ([KOOIMAN, 1998](#)) verwiesen, welche einen entsprechenden Überblick gestatten.

Zugunsten einer Untersuchung der praktischen Anwendungssituation wurde von einer genauen Darstellung der Genese der einzelnen Orgelschulen abgesehen. Anhaltspunkte für entsprechende Recherchen waren nur in Ansätzen vorhanden und es wären umfangreiche, spezielle Nachforschungen notwendig geworden. Ein Zugewinn an Aussagekraft für die Untersuchungsergebnisse war dadurch nicht zu erwarten.

Die methodischen Schritte im Rahmen dieser Untersuchung beruhen auf der analytischen Durcharbeitung der ausgewählten Lehrwerke, dem Gedankenaustausch mit den Verfassern der Orgelschulen sowie einer Befragung von Studierenden im Hochschulbereich an drei kirchenmusikalischen Ausbildungsstätten. Verständnis erwuchs aus Gesprächen und Korrespondenz mit den Lehrwerksautoren. Daraus ergab sich die Klärung mancher, zunächst nicht nachvollziehbarer Einzelheiten innerhalb der Lehrwerke. Zudem bestätigte sich, dass die Individualität jedes einzelnen Schülers einen bestimmenden Faktor für den Orgelunterricht darstellt.

**Der Inhalt der vorliegenden Dissertation gliedert sich nach folgenden Hauptschwerpunkten:**

Kapitel 2. widmet sich der Entwicklung der Anwendungssituation von Orgellehrwerken im Verlauf der Geschichte. Es ist nicht beabsichtigt, in einem historischen Abriss eine vollständige Dokumentation der Geschichte von Orgelschulen vorzunehmen. Vielmehr geht es darum darzustellen, wie sich verändernde Inhalte des Orgelunterrichts aus bestimmten Entwicklungen ergeben, denen die Orgelkunst im Allgemeinen unterliegt, und somit die Bedeutung des historischen Kontextes bezüglich der Zielsetzung von Orgelschulen wahrzunehmen.

Kapitel 3. beschäftigt sich mit Inhaltstruktur und didaktischen Zielsetzungen der ausgewählten, heute genutzten Orgellehrwerke. Bereits vorliegende Erkenntnisse der Untersuchung von Orgellehrwerken durch andere Autoren finden Berücksichtigung. Anhand festgelegter Kriterien erfolgt eine Besprechung der Lehrwerke im Einzelnen. Zunächst werden die praktischen Orgelschulen besprochen, gefolgt von einem Exkurs zu Jon Laukviks *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*.

Kapitel 4. bietet zielgerichtete Reflexionen zur Anwendung und Wirksamkeit orgelmethodischer Lehrwerke in der Gegenwart. Im Mittelpunkt stehen dabei die Aussagen zur praktischen Anwendungssituation anhand der Äußerungen von befragten Personen sowie eigene, aus der Unterrichtspraxis gewonnene Erfahrungen des Verfassers. Es wird erörtert, inwieweit

Orgelschulen, bezogen auf gegenwärtige Entwicklungen und Bedingungen in der Instrumentalpädagogik, ihren Zweck als Unterrichtsmedium erfüllen. Die Bedeutung prägender interpretatorischer, methodischer, musikwissenschaftlicher und psychologischer Aspekte für die Gestaltung des Unterrichtsprozesses in der Gegenwart wird beleuchtet. Dabei stellt die Berücksichtigung stilistischer Aspekte unter aufführungspraktischen Gesichtspunkten ein besonderes Merkmal der gegenwärtigen, stark retrospektiv ausgerichteten Musizierpraxis dar. Der Einfluss allgemeiner pädagogischer Tendenzen und Absichten im Verlauf der Unterrichtsgeschichte lässt sich an Veränderungen der pädagogischen Leitziele nachweisen. Die praktischen Anforderungen innerhalb des Aufgabenbereiches eines Organisten sind spürbaren Veränderungen unterworfen. Die Berufssituation von Organisten und Kirchenmusikern am Beginn des 21. Jahrhunderts unterliegt einem deutlichen Wandel. Es wird abschließend dargestellt, inwieweit speziell Orgelunterricht einen Sonderfall im Spannungsfeld heutiger Instrumentalpädagogik bildet.<sup>2</sup>

Kapitel 5. als abschließende Betrachtung dieser Dissertation soll zusammenfassend darstellen, welchen Erwartungen eine Orgelschule in der gegenwärtigen Praxis zu genügen hat.

---

<sup>2</sup>Die Methodik des Unterrichtes im Orgelliteraturspiel steht gegenüber verschiedenen Veröffentlichungen zur Orgelimprovisation, zum Üben, zu organologischen und instrumentenkundlichen Themen, zu aufführungspraktischen und musikanalytischen Belangen und musikhistorischen Fragestellungen in Bezug auf das Orgelspiel stark im Schatten und in einem Defizit der wissenschaftlichen Betrachtung. Wenn Anselm Ernst schreibt: *Im Gesamtspektrum der beruflichen Qualifikationen des Instrumentallehrers kommen die pädagogischen Fähigkeiten immer noch zu kurz* (ERNST, 1991), so trifft das in Bezug auf das Orgelspiel zu. Der in dieser Arbeit behandelte Themenkomplex ist für die Instrumentalpädagogik von Interesse und möchte Anregung bieten, in Zukunft weitere Fragestellungen des Orgelunterrichts zu untersuchen.



## Kapitel 2

# Die Entwicklung der Anwendungssituation von Orgellehrwerken im Verlauf der Geschichte

### 2.1 Einleitende Gedanken zur geschichtlichen Situation der Anwendung von Unterrichtsmitteln

Die frühesten verfügbaren Materialien zur Lehre vom Orgelspiel sind Traktate des Spätmittelalters. Auch anhand praktischen Aufführungsmaterials und weiterer musikalischer Handschriften (wie beispielsweise Widmungshandschriften), lässt sich eine Übersicht über den Stand der damaligen Orgelkunst gewinnen. Dabei ist zunächst die Gesamtheit der Entwicklungen im zentralen Europa von Interesse. Im Verlaufe der Geschichte wandelten sich Aufgabenfelder. 5 Aspekte der Entwicklung werden erkennbar in den Veränderungen:

1. des Berufsbildes des Organisten
2. der gottesdienstlichen Praxis
3. der konzertanten Praxis
4. des Bildes von der Erziehung des Menschen
5. der Methoden und Mittel des musikalischen Unterrichtes

Wegen unterschiedlicher nationaler Gegebenheiten in Orgelspiel und Orgelbau soll sich die Betrachtung vom späten 16. Jahrhundert an hier auf den deutschsprachigen Raum beschränken. Zu den verschiedenen Zeiten ist die Menge nachweisbarer Orgellehrwerke unterschiedlich. Im 19. Jahrhundert wurde hierin ein Maximum erreicht. Mit der Einrichtung kirchenmusikalischer Ausbildungsstätten und der kirchenmusikalischen Studiengänge an den Konservatorien bzw. staatlichen Musikhochschulen wurde im 20. Jahrhundert eine Ausbildungssituation geschaffen, auf der die heutige Form des Kirchenmusikstudiums noch immer fußt. Die aktuelle Anwendungssituation von Orgellehrwerken wird bestimmt durch die Organistengenerationen des 20. Jahrhunderts, welche den Weg des Jahrhunderts von der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung bis hin zu den Herausforderungen an Kirche und Musik in der Postmoderne beschritten haben.

### 2.2 Die Bedeutung der Tasteninstrumente für die musikalische Unterweisung

Bis etwa zum 12. Jahrhundert konnten keine anderen Tasteninstrumente außer der Orgel und dem Portativ genutzt werden, da erst zu dieser Zeit gebundene Clavichorde und schließlich etwa im 14.

Jahrhundert bekielte Tasteninstrumente wie Cembali und Spinette aufkamen <sup>1</sup>. Es ist legitim, bis hin zur Musik des 17. Jahrhunderts sämtliche Kompositionen für Tasteninstrumente als “Clavierkompositionen” zu bezeichnen. Noch bis ins 18. Jahrhundert hinein ist dieser Begriff in Gebrauch. Eine eigenständigere Differenzierung in Musik für Orgel und Musik für besaitete Tasteninstrumente lässt sich ab dem 17. Jahrhundert anhand der Musikpraxis belegen. Im 18. Jahrhundert taucht neben der Nomenklatur “Organist” für den Spieler der Tasteninstrumente die Bezeichnung “Klavierist” auf (RIEDEL, 1997b, Sp. 1056). Vor Einführung der Orgel hatte man bei der musikalischen Unterweisung vorrangig die “viva-voce”-Methode des Vor- und Nachsingens von Melodien genutzt, wie durch den irischen Mönch Beda (ca. 674-735) berichtet wird (GÜLKE, 1975, S. 65). *Endlich war die Orgel zusammen mit dem Monochord ein wichtiges Instrument für den Unterricht in den Klosterschulen, zur Erziehung des Tonbewußtseins, wie Johannes de Muris (ca. 1300-1350) vorschreibt* (FROTSCHER, 1959, S. 56). In seiner *Musica speculativa secundum Boetium* <sup>2</sup> (1323) behandelt er mathematisch begründet die Verhältnisse der Konsonanzen anhand des Monochords und schlägt die Nutzung eines mehrsaitigen Instrumentes <sup>3</sup> vor. Das Instrument Orgel mit seiner skalenmäßigen Stimmung eignete sich ebenfalls hervorragend für die musikalische Unterweisung. Die aus der Antike überkommene Bezeichnung der Töne mit Buchstaben nutzte seit dem 10. Jahrhundert die bis heute verwendeten Claves-Buchstaben a bis h <sup>4</sup>. Hieraus ging die schon in den frühesten Kompositionen für Tasteninstrumente verwendete Buchstabentabulatur (deutsche Orgeltabulatur) hervor. Kleine Orgelinstrumente standen mit ziemlicher Sicherheit in den Gesangsstunden für die musikalische Unterweisung zur Verfügung.

Bereits Thomas von Aquin (ca. 1224-1274) zählt die Orgel zu den an der Sakralmusik beteiligten Instrumenten. Er stellt fest <sup>5</sup>, dass die Gemütsverfassung des Menschen durch Instrumente und Harmonien der Musik beeinflusst wird. Erbauung findet der Mensch durch das, was das Gute und den Geist stärkt, was zum Höchsten empor reißt und zu Lieblichkeit und Annehmlichkeit hinlenkt <sup>6</sup>. Verse des süddeutschen Schulmeisters Hugo von Trimberg verdeutlichen im Gedicht “Der Renner” (PEETERS und VENTE, 1971, S. 59), dass das Orgelspiel zur Zeit um 1300 eindeutig wahrnehmbar zur kirchlichen Musikpraxis gehörte: *Diu Kristenheit noch orgeln hât / An des seitenspiles stat, ...*

Das Intonieren der Psalmtöne für den Schola- und Priestergesang war die wichtigste Aufgabe des Organisten innerhalb der Messe und Stundenliturgie. Mit einem Praeambulum auf der Orgel wurden die nachfolgenden liturgischen Gesänge eingeleitet (Vgl. (RIETSCHEL, 1892, S. 6). *Die etwa im 9. Jh. in die Kirche des Westens eingeführte Orgel wird bereits seit dem 11. Jh. in literarischen Zeugnissen in Verbindung mit wechselchörig angelegten Gesängen (Sequenz u.a.) erwähnt und hat, wie die musikalischen Quellen belegen, seit der Wende vom 14. zum 15. Jh. ihren festen Platz in der Alternativ-Praxis ...* (MIELKE, 1997, Sp. 1049). Zu dieser Zeit wurden die Orgeln in den Kirchen und Klöstern von Klerikern gespielt. Auf einer Darstellung im Utrechter Psalter (8. Jahrhundert) ist eine von zwei Personen gespielte Art von Doppelorgel zu erkennen <sup>7</sup>. Auch berichtet Wulstan über die Orgel von Winchester, dass diese von zwei Personen bedient wurde.

Paris war eines der wichtigsten Bildungszentren, welches besonders im 13. Jahrhundert Studiosi aus zahlreichen Ländern anzog. Ob eine Orgel bei den mehrstimmigen vokalen Organa mitgespielt hat, ist musikhistorisch mit Differenzierungen zu betrachten. Während das Instrument Orgel bei der Aufführung des “Alten Organum” nicht beteiligt war (GÜLKE, 1975, S. 91), ist bei den Organa von St. Martial und Notre Dame die Mitwirkung der Orgel als Melodieinstrument im Ensemble nicht auszuschließen. Selbst wenn bei den damals üblichen Schleifenventilen reich bewegte Melismen nicht spielbar waren, konnte die Stimme des Tenor mit lang gehaltenen Tönen ohne weiteres auf der Orgel musiziert werden. Auch zeigen sich die *puncti organici* in den Organa tripla und Organa quadrupla des Perotinus Magnus in Gestalt lang andauernder Orgelpunkte (APEL, 1967, S. 19). Michael Zywitz stellt fest, dass die Kathedrale Notre Dame nachweislich nicht vor Beginn des 14. Jahrhunderts über eine Orgel verfügte (ZYWIETZ, 1997, Sp. 1061). Ein Hinweis auf den ersten “Titulaire” und Erbauer

<sup>1</sup>Drehleiern als besaitete Tasteninstrumente sind ab dem 10. Jahrhundert nachweisbar.

<sup>2</sup>De Muris genanntes Werk wurde 1410 an der neu gegründeten Leipziger Universität und anderen deutschen und europäischen Universitäten zum Gegenstand von Vorlesungen zur Erlangung des Baccalaureus und Magisterabschlusses gemacht.

<sup>3</sup>mit 19 Saiten versehen

<sup>4</sup>h ist aus der Schreibform des b heraus entstanden

<sup>5</sup>Textaussagen fremdsprachiger Literatur werden innerhalb der Dissertation einer freien Übersetzung wiedergegeben.

<sup>6</sup>*affectus enim hominis per instrumenta et consonantias musicas dirigitur quantum ad tria: quia quandoque instituitur in quadam rectitudine et animi firmitate; quandoque rapit nos ad celsitudinem; quandoque in dulcedinem et jucunditatem, ...* (zitiert nach: (P. SCHMID, 1885, S. 4))

<sup>7</sup>Siehe Anhang, Abbildung A.9.



der Orgel <sup>8</sup> Jean de Bruges stammt aus dem Jahr 1334. Dies schließt jedoch nicht aus, dass schon früher im Zusammenklang mit einer Schola ein Portativ zum Einsatz kam. <sup>9</sup> Friedrich Jakob schreibt zu dokumentarischen Hinweisen auf die Nutzung von Portativen: *Ikonographische Belege hingegen sind bereits im 13. Jh. recht zahlreich (Miniaturen, Bauplastiken, Glasfenster)* (JAKOB, 1997, Sp. 1010).

Bei der frühesten überlieferten Orgelmusik handelt es sich um Übertragungen und Auszierungen von Vokalmusik. Die vermutlich ältesten erhaltenen Kompositionen für Orgel finden sich im *Robertsbridge-Fragment* (um 1320), welches zum einen Orgelbearbeitungen geistlicher Motetten dieser Zeit enthält, zum anderen *Estampies*, welche aus weltlichen Formen hervorgegangene Kompositionen sind (APEL, 1967, S. 21ff). Obwohl es sich um eine vermutlich in England geschriebene Kopie handelt, hat der Inhalt mit großer Wahrscheinlichkeit seine Ursprünge im französischen bzw. italienischen Raum <sup>10</sup>. Zur Zeit des Trecento erfährt die weltliche Musik eine Blütezeit. Der Orgel eröffnen sich daran orientierte neue Improvisations- und Kompositionsformen. Diese Stücke waren häufig mit reichen Kolorierungen verziert. Die Kompositionen zur Zeit des Trecento wurden vermutlich unter Nutzung der Mensuralnotation tabulaturförmig geschrieben (Vgl. (RIEDEL, 1997a, Sp. 364)). Der Florentiner Francesco Landini (ca. 1325-1397) erweist sich nach der Überlieferung des Biografen Villani als eine der ersten Leitfiguren für die Kunst des Orgelspiels. Die nur wenigen überlieferten Originalbeispiele für Orgelkompositionen stützen die Annahme, dass spielpraktische Lehrbücher zu dieser Zeit nicht üblich waren. Die musikalische Unterweisung am Instrument geschah ausnahmslos lehrerzentriert.

## 2.3 Fundamentbücher als früheste Schulwerke des Orgelspiels

Vom Anfang des 15. Jahrhunderts an entstanden auf deutschsprachigem Territorium Studienbücher mit Lehrbeispielen für Tasten- oder Saiteninstrumente. Diese wurden als *fundamentum* oder *fundament buch* bezeichnet. Zwei Tabulaturfragmente aus dem Breslauer Dominikanerkloster sind diesbezüglich die momentan ältesten bekannten Quellen (1. Hälfte des 15. Jahrhunderts) (FINK, 1995, Sp. 961). Die frühesten Fundamentbücher befassen sich in erster Linie mit den Grundlagen instrumentaler Mehrstimmigkeit als praktische Anleitung für die Kunst der Improvisation und Intavolierung. Im 16. Jahrhundert kommen spieltechnische Anweisungen und die Einführung in verschiedene Satztechniken für geistliche und weltliche Melodien, Tänze und Chorsätze hinzu.

Das *Fundamentum organisandi* (1452/55) des Nürnbergers Conrad Paumann ist als erstes Schulwerk für das Orgelspiel bekannt (FROTSCHER, 1959, S. 72). Es enthält als praktische Beispiele 13 in Tabulaturform überlieferte Kompositionen. Dem ist eine kurze Abhandlung über die Mensuralnote beigelegt. Neben der Anleitung zu kunstvollem Spiel des Tasteninstrumentes beschreibt das Werk die Technik des Umspielens einer gegebenen Stimme, wobei die Tenordimination Kernstück Paumannscher Spielkunst ist. Somit ist sein *Fundamentum* auch ein Lehrbuch des Kontrapunkts. Im *Buxheimer Orgelbuch* (um 1470) notierten Schüler aus dem Kreise Conrad Paumanns auch Lehranweisungen aus dessen *Fundamentum* (FINK, 1995, Sp. 962). Friedrich Wilhelm Riedel schreibt: *Jeder angehende Organist oder Dilettant lege sich ein Fundamentbuch an, in welchem zunächst die Notationszeichen, die Applikatur, die Grundlagen der Musiklehre etc. aufgezeichnet wurden, dann in der Regel ein gemischtes Repertoire von Tabulaturstücken* (RIEDEL, 1997b, Sp. 1060). Nach 1500 besaßen Fundamentbücher im Gegensatz zu früheren musterhaften Anleitungen die Eigenschaften präziser formulierter Lehr- und Regelwerke, die aus Unterrichtsmethoden einzelner Lehrmeister erwachsen waren. Zu den Schülern Paul Hofhaimers, welcher einen bedeutenden Schülerkreis um sich scharte, zählen unter anderem Hans Buchner und Hans Kotter. Hans Kotters Fundamentbuch bezieht sich auf sämtliche Klavierinstrumente, während Hans Buchners *fundament buch* (ca. 1520) vorwiegend auf die Organisten und das gottesdienstliche Orgelspiel orientiert zu sein scheint. Das in Tabulatur geschriebene Werk vermittelte handwerkliche Fähigkeiten für das Spiel (Verwendung von Fingersatzbezeichnungen) und Intavolierungspraktiken, wie auch für die mehrstimmige Cantus-firmus-Bearbeitung. Mit Sicherheit sind hier gewisse Einflüsse der Unterrichtspraxis Paul Hofhaimers enthalten. Der „musicorum princeps“ Paul Hofhaimer war 1516 dem fast gleichaltrigen Arnolt Schlick am Sächsischen Fürstenhof in Torgau begegnet. Arnolt Schlick verfasste den *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*. Obgleich dies eigentlich das erste deutschsprachig gedruckte Werk über Orgelbau ist (1511), gibt es darüber hinaus

<sup>8</sup>Es handelte sich um eine Schwalbennestorgel hoch oben, unterhalb eines der neuen Kathedraalfenster.

<sup>9</sup>Die bildliche Darstellung des auf einem Portativ musizierenden Engels am Chorgestühl im Dom zu Erfurt beispielsweise datiert auf ca. 1350.

<sup>10</sup>Zwei der bearbeiteten Vokalkompositionen sind in der Handschrift des Roman de Fauvel (nach 1314) enthalten.

auch Auskunft über Praktiken der Registrierung und einige Details des Organistendienstes am Anfang des 16. Jahrhunderts. Ein Jahr später werden Kompositionen Schlicks unter *Tabulaturen etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vnd lauten* gedruckt.

Die Hofkapellen an den Fürstenhöfen stellten neben den Klosterschulen bis in das 15. Jahrhundert hinein die wichtigsten Stätten der Musikerziehung dar (RIEMER, 1983, S. 49). Die instrumentale Ausbildung hatte in Hofkapellen einen festen Platz.

Organisten gehörten vorrangig zum niederen oder höheren Klerus. Thomas de Santa Maria war Dominikanermönch, Girolamo Diruta Franziskaner. In katholisch geprägten Ländern dauerte diese Situation über das 16. Jahrhundert hinaus an.

Zwei außerhalb Deutschlands entstandene Veröffentlichungen geben Auskunft über das Orgelspiel im 16. Jahrhundert: Juan Bermudos *Libro primo de la declaracion de instromentos* (Ossuna, 1549) und Thomas de Santa Marias *Arte de taner fantasia* (1565). Eine Aussage Juan Bermudos stellt die wesentliche Zielsetzung heraus: *Es kann keiner ein Spieler genannt werden, der nicht versteht, Musik, seine eigene oder fremde abzusetzen*<sup>11</sup>. Diese Praxis des *Intavolierens* (auch "intabulieren") bedeutete für den Spieler, dass er die separat in Mensuralnotation vorliegenden Stimmen zu einem solistisch verwendbaren Orgelsatz zusammenzufügen und diesen in Tabulaturform zu notieren hatte. Juan Bermudo bringt seine Beispiele in einer Chorbuchanordnung - links oben der Diskant, darunter der Bass, rechts über dem Tenor der Altus. Thomas de Santa Maria hingegen ordnet die Stimmen partiturmäßig übereinander an. Spieler, die in der Intavolierung und Komposition erst am Anfang standen, hatten zunächst den Mensuralgesang mit taktstrichartigen Eintragungen zu versehen (SCHERING, 1912, S. 14). Es hatte dann die Übertragung in Zeichentabulatur zu geschehen. Zuerst sollte der Schüler die Stücke auf dem Monochord absetzen üben. Thomas de Santa Maria schreibt: *Das Absetzen von Musikstücken auf das Monochord ist der Quell alles Nutzens für den Schüler*. Die Töne waren auf dem Monochord mit den Claves-Buchstaben bezeichnet. Diese ließen sich nun direkt in Form der Buchstabentabulatur verwenden. Man sollte sich dazu der Musik zuverlässiger Musiker bedienen, genannt werden Josquin<sup>12</sup>, Juan Vazquez, Adriano Willaert, Nicolas Gombert und andere (SCHERING, 1912, S. 14f). Arnold Schering sieht die bei Thomas de Santa Maria und Juan Bermudo benannten Regeln in Zusammenhang mit dem Orgelunterricht als bezeichnend für die *hochentwickelte Pflege und Ausübung* des Orgelspiels um 1550 an (SCHERING, 1912, S. 16).

Mit den Möglichkeiten des Buch- und Notendrucks eröffneten sich neue Wege der Überlieferung, wenngleich vorerst Abschriften die gängige Form zur Verbreitung musikalischen Repertoires darstellten. In den deutschen Ländern blieben auch in den folgenden 250 Jahren Abschriften gegenüber den Drucken vorherrschend. Die Drucke standen vorrangig den Lehrenden zur Verfügung. Anzufertigende Abschriften boten dem Schüler zudem eine intensive Beschäftigung mit dem zu erarbeitenden Gegenstand. Leider waren die Abschriften nicht immer ohne Fehler und lieferten keine absolute Textzuverlässigkeit. Noch im Jahre 1731 schreibt Johann Mattheson: *Nun könnte man den Studierenden/ zu seiner fernern Uebung/ zwar auf unzehlige/ geschriebene Sachen weisen; weil aber dergleichen nicht in jedermans Hände sind/ so müssen wir uns an die gedruckten halten*. (MATTHESON, 1731, S. 273)

Der Dominikaner Cardinal Cajetan schreibt in seinem Kommentar (etwa 1508-1517) zum 2. Teil der *Summa theologica* des Thomas von Aquin, dass man doch der Umstände willen den weit verbreiteten Gebrauch der Orgel hingehen lassen kann, *damit, bei der übergroßen Entfremdung der Welt gegen den Gottesdienst, die Leute wenigstens dadurch zu diesem herangezogen werden*. (P. SCHMID, 1885, S. 6) Auch die Lutheraner duldeten im Gegensatz zu den Calvinisten<sup>13</sup> das gottesdienstliche Orgelspiel, solange es dem Gotteslob diene (Vgl. (RIEDEL, 1997b, Sp. 1057f). Die Wittenberger Theologische Fakultät rechtfertigt schon in einem Gutachten von 1597 ausdrücklich den Einsatz der Instrumentalmusik für den evangelischen Gottesdienst. Jedoch ist der Gemeindegesang ohne Orgelbegleitung. Musik kann demnach auch ohne gesprochene Worte zum Lob Gottes und zur Verkündigung des Evangeliums dienen (Vgl. (BLANKENBURG, 1967, S. 454).

<sup>11</sup>zitiert nach [S. 14]Schering1912

<sup>12</sup>Vermutlich ließen auch Messvertonungen (beispielsweise jene von Josquin Desprez) um 1500 die instrumentale Beteiligung der Orgel beim Chorgesang zu. Die Orgel spielte laut Arnold Schering unter Umständen selbstständig einzelne der Stimmen.

<sup>13</sup>Bis zur Delfter Synode 1638 waren Orgeln aus der Kirche verbannt.

Bis etwa 1550 hatte sich in Deutschland das Tätigkeitsfeld des protestantischen Schulkantors als eines über vielfältige theoretische Bildung verfügenden Pädagogen herausgebildet. Zur Seite stand ihm bei den musikalischen Diensten in der Kirche der Organist. Dieser verfügte vorrangig über Kenntnisse im instrumentalen Bereich. Er konnte auch am Schuldienst beteiligt sein, was vorrangig die musikalische Unterweisung der Schüler betraf (EDLER, 1982, S. 22ff). In den Ländern, die von der Reformation beeinflusst waren, ergab sich im Gegensatz zur Zeit des Mittelalters eine Laisierung bei den kirchenmusikalischen Ämtern.

## 2.4 Die Lehrmeister des Orgelspiels zur Zeit des Frühbarock

Unter den süddeutschen Orgelmeistern des 16. und 17. Jahrhunderts waren Schüler großer Italiener: Hans Leo Haßler studierte bei Andrea Gabrieli in Venedig, Johann Jakob Froberger bei Girolamo Frescobaldi in Rom. Der italienische Einfluss auf die niederländisch-norddeutsche Orgelschule ergab sich vermutlich aus Kontakten zu reisenden ausländischen Musikern, die in die Niederlande kamen. So wurde auch entsprechendes Notenmaterial verfügbar. Jan Pieterszon Sweelinck in Amsterdam, der sich selbst nie in Italien zu Studienzwecken aufgehalten hatte, erhielt auf diese Weise kompositorische Anregungen und Vorbilder aus Italien. In den von calvinistischer Glaubenspraxis geprägten Regionen wuchs das eigenständige, weltlich-konzertante Orgelmusikrepertoire (EDLER, 1982, S. 11). Lied- und Tanzvariationen, virtuose freie Stücke gaben solchen herausragenden Musikern wie Jan Pieterszon Sweelinck die Möglichkeit, ihre überragende Spieltechnik auf verschiedenen Tasteninstrumenten vor dem Publikum konzertant zur Geltung zu bringen.

Jan Pieterszon Sweelinck wurde zum bedeutendsten „Organistenmacher“ an der Wende zum 17. Jahrhundert. Seine Schüler erreichten eine bemerkenswerte Meisterschaft im kunstreichen Spiel und in einigen Fällen auch in der Komposition. Hier sind beispielsweise Samuel Scheidt und Heinrich Scheidemann zu nennen. Samuel Scheidts *Tabulatura nova* stellt einen der umfangreichsten Musikdrucke der damaligen Zeit dar. In drei Bänden zeigt sich die ganze Breite des Repertoires weltlicher und geistlicher Musik für alle damals gebräuchlichen Tasteninstrumente. Samuel Scheidt wollte mit dieser Veröffentlichung 1624 seine Kompositions- und Spielkunst lehrreich einem größeren Kreis vorstellen. Er verzichtete dabei vollständig auf Intavolierungen und verwendete ausschließlich eigene Kompositionen. In den ersten beiden Bänden lässt sich deutlich der Einfluss Sweelinckschen Clavierstils erkennen. Die Notationsform in Partitur ermöglichte eine Drucklegung in Noten-Typendruck, und es ergab sich daraus auch die pädagogisch wirksame Möglichkeit, das Spielen aus Partituren zu lernen. Die in Italien oder Frankreich übliche Notationsform in Partitur<sup>14</sup> oder „italienischer Tabulatur“ fand wenig Anwendung bei den deutschen Organisten. Die handschriftliche Vervielfältigung in deutscher Tabulatur war hier gegenüber dem Druck vorherrschend. Fünfzig Jahre vor Samuel Scheidt hatte der Leipziger Thomasorganist Elias Nicolaus Ammerbach 1571 in „neuer Tabulatur“ notiert. (SCHEIDT, S. 4) Seine in Leipzig gedruckte *Orgel- oder Instrument-Tabulatur* ist in Form der sogenannten „neuen deutschen Orgeltabulatur“ gehalten. Clyde William Young schreibt: *Ammerbach's first tablature is also the first printed German organ music.* (YOUNG, 1998, S. 327) Enthalten sind unter anderem Kompositionen von Hans Buchner und Heinrich Isaak. Auch gibt die Veröffentlichung eine kurze Anleitung als Einführung in die Tabulaturennotation und Informationen hinsichtlich Applikaturen, Fingersätzen, Verzierung und Temperierung. Weitere Beispiele für diese Tabulaturform sind Elias Nicolaus Ammerbachs *Ein new künstlich Tabulaturbuch* (Leipzig/ Nürnberg, 1575) und Johann Woltz' *Nova musices organicae tabulatura* (Basel, 1617). Erst die zunehmende Entwicklung des Notenkupferstiches hatte ... das Verschwinden der Buchstabentabulatur (zuletzt 1645: Joh. E. Kindermann, *Harmonia organica*, ...) wie überhaupt ihren allmählichen Rückgang in der Musikpflege zur Folge. (RIEDEL, 1997a, S. 363)

Noch Georg Philipp Telemann berichtet in seiner Autobiografie von 1740 über den Unterricht während seiner Jugendzeit: er *gerieth aber zum Unglück an einen Organisten, der mich mit der deutschen Tabulatur erschreckte, die er eben so steiff spielte, wie vielleicht sein Grosvater gethan, von dem er sie geerbet hatte* (RACKWITZ, 1985, S. 8). Möglicherweise war dieser Organist der Kantor der Magdeburger Altstädtischen Schule, Benedikt Christiani. Auch Andreas Werckmeister berichtet in seiner *Orgel=Probe*, dass das Spiel von Stücken aus Tabulaturen gängige Praxis war (WERCKMEISTER, 1698a, S. 77). Der Lehrer verwendete für den Unterricht den Bestand an Stücken des eigenen Spielrepertoires, welche unter Umständen bereits vom eigenen Lehrer unterrichtet worden waren. Andreas Werckmeister verwies auf die Vorbildfunktion guter Kompositionen für die Schüler: *Wann einer*

<sup>14</sup>fünfzeilige Systeme mit Mensuralnotation, z. B. Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali* 1635

*ein gut Stück aus der Tabulatur spielen kann/ es ist sehr gut ... denn man kan daraus sehen/ was andere rechtschaffene Organisten gesetzt haben/ und kan von denen gute Manieren und Inventiones sehen/ und sich dieselben zu Nutze machen und weiter darauf nachdencken/ und zufälle davon haben.* (WERCKMEISTER, 1702, S. 68)

Im 17. Jahrhundert waren nach Einschätzung Arnfried Edlers im Wesentlichen drei Gegenstände für das Organistenhandwerk maßgeblich:

1. die Spieltechnik
2. das Übertragen von Vokalkompositionen in Tabulatur
3. die Lehre vom Kontrapunkt.

(EDLER, 1982, S. 154) Ein weiterer Gegenstand muss erwähnt werden: Grundkenntnisse des Orgelbaus, um zur Instandhaltung und Pflege des eigenen Instrumentes beizutragen und bei Orgelproben als Gutachter auftreten zu können. Im 16. Jahrhundert ist als im Orgelbauerhandwerk tätiger Organist beispielsweise Heinrich Compenius d. Ä. (Eisleben), im 17. Jahrhundert Tobias Gottfried Trost (Halberstadt/ Erfurt) zu nennen. Meist wohnte der Schüler während der intensiven Lehrzeit bei einem angesehenen Orgelmeister in dessen Haus und assistierte diesem. Dadurch kam er in engen Kontakt mit der musikalischen Praxis. Innerhalb dieses Lehrverhältnisses gab der Meister individuell die Grundlagen allen Könnens an seine Lehrlinge weiter. Oft ergab sich in manchen Familien über Generationen hinweg die gleiche berufliche Orientierung, wie es sich an der Familie Bach beispielhaft wahrnehmen lässt. Im Zeitraum von 1600 bis zum 19. Jahrhundert handelte es sich *ausnahmslos um lehrerzentrierten Unterricht* (DOLL, 1989, S. 290) im Sinne eines Meister-Gesellen-Verhältnisses.

Auf dem Lande und in kleinen Städten übernahm oft der Küster den Organistendienst (als "Choralorganist"), nachdem er im Spiel der Tasteninstrumente sowie im Accompagnieren ausgebildet worden war. Gerade in der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg musste die Sing- und Leseprobe des Küsters der Not gehorchend oft durch eine Orgelprobe erweitert werden (MÜLLER, 1964, S. 93). In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verstärkte sich der Anspruch an den städtischen Organisten als einen über spezielle Kenntnisse verfügenden Instrumentalmusiker. In einer Anstellung als "Figuralorganist" in größeren Städten oder als Hofmusiker wurde eine entsprechende Leistungsfähigkeit vorausgesetzt und bei Probespielen geprüft (EDLER, 1982, S. 22). Verpflichtungen und Ämter wie das des "Werckmeisters" sicherten oft den Lebensunterhalt des Organisten. In Residenzstädten wurden genügend qualifizierte Organisten mitunter zu musikalischen Aufgaben bei Hofe hinzugezogen.

1673 erschienen unter dem Titel *Puncta* in Stockholm Anmerkungen Johann Jacob Hamischers, die quasi die Standards des Könnens eines Organisten wiedergeben. Gefordert werden:

1. *Improvisation eines Präludiums mit Pedal in jedem Tonus Musicalis.*
2. *Tractieren eines Chorals per fugas absque ritus* (traditionelle imitatorische Ex-tempore-Behandlung einer Chormelodie).
3. Ex-tempore-Spiel einer Fuge mit 4 Stimmen über ein gegebenes Thema.
4. Gewandtes Generalbassspiel nach der Manier eines *zu itziger Zeit wohlbekannten und berühmten* Autors (dieser Punkt wird als sehr wichtig angesehen, ebenso die Fähigkeit, *in Ermangelung eines tüchtigen Directoris* selbst zu dirigieren).
5. Anpassung des Orgelspiels an Charakter der Sonn- und Feiertage.
6. Verantwortung des Organisten für den Erhalt der Orgel.

Zitiert nach (EDLER, 1982, S. 169)

Wie hieraus hervorgeht, trat im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts die Praxis der Intavolierung in den Hintergrund (EDLER, 1982, S. 164). Heinrich Scheidemann führte diese Kunst mit seinen Mottetenkolorierungen zu einer letzten Blüte. Von diesem Zeitpunkt an war es das protestantische Kirchenlied, welches die kirchliche Orgelkunst in Nordeuropa entscheidend prägte. Heinrich Scheidemann und Franz Tunder wurden zu wesentlichen Schlüsselfiguren der heute mit "Choralfantasie" bezeichneten Gattung.



Reformerische Ansätze des Luthertums des 17. Jahrhunderts setzten sich mit der von ständisch-absolutistischem Charakter geprägten kirchenmusikalischen Praxis der damaligen Zeit auseinander, in welcher "beamtete" Musiker die Figural- bzw. Instrumentalmusik ausführten. Hector Mithobius<sup>15</sup> ermunterte die Organisten dazu, das Musizieren zuerst auf die Erbauung der Gemeinde hin auszurichten. Man sollte sich *enthalten solcher Moteten und Concerten/ welche mehr Kunst als Liebligheit und Andacht haben; die all zu bund und kraus durcheinander gehen*.<sup>16</sup> Solche Forderung entsprach dem Wunsche des Pietismus nach einfacher Verständlichkeit in der "Seelenmusik" der Gemeinde.

Auf das Jahr 1604 ist das *Hamburger Melodeyen Gesangbuch* datiert. Der Überlieferung zufolge diente es auch zum *In-den-Gesang-Spielen* der Orgel innerhalb der Hamburger Gottesdienste (EDLER, 1982, S. 177). Aus einer Leichenpredigt für den Quedlinburger Organisten Caspar Krüger von 1647 ist bekannt, dass zu dieser Zeit dort die Orgelbegleitung des Gemeindegesanges üblich war (MOSER-DIETZ, 1975, Nachwort). Johann Crügers Gesangbuch *Praxis pietatis melica* (1647) enthält, für diese Zeit üblich, bezifferte Baßstimmen. 1692 erscheint in Stuttgart das *Choral/ Gesang-Buch* Daniel Speers für Clavier oder Orgel (MÜLLER, 1964, S. 68), welches erstmalig die Melodien ohne Text abbildet. Später wurden Choralbücher dann auch im Orgelunterricht verwendet. Dazu heißt es im 18. Jahrhundert: *Was die Tonarten betrifft, so wird das Melodienbuch vor die Orgel der Scholaren wegen billig ganz leicht eingerichtet*. Der angehende Organist hatte sich mit dem Spiel der *alten Melodien* und dem zufolge mit den Kirchentonarten *bekannt zu machen*. (ADLUNG, 1758, S. 676) Noch zur Zeit Johann Sebastian Bachs wurden Choralbücher zur Orgelbegleitung mit Melodiestimme und beziffertem Bass herausgegeben, ähnlich, wie wir es in den von ihm in Generalbass gesetzten Liedern zu George Christian Schemellis *Musicalischem Gesang-Buch* (Leipzig, 1736) vorfinden.

## 2.5 Generalbass- und Kontrapunktstudien während der Barockzeit

Friedrich Wilhelm Marpurg bezieht sich auf die Zeit um 1600, wenn er schreibt: *die Clavizinisten und Orgelspieler ... mussten die darauf zu gleicher Zeit hervorzubringenden Theile der Harmonie mit ebenso vielen übereinander gesetzten Buchstaben oder Noten zum voraus realisieren*, um manche Aufgabe mit dem Begleitinstrument wahrzunehmen. *Die glücklichen Entdeckungen eines geschickten Italieners, Namens Ludovico Viadana* bedeuteten auch für deutsche Orgelspieler ein Ende dieser Beschwerlichkeit: *Er lehrte den Inbegriff der Harmonie auf eine bequemere Art vorstellen, und führte den Gebrauch des Generalbasses ein*. (MARPURG, 1763, S. 221) Im Vorwort zu seinen *Cento concerti ecclesiastici* (Venedig 1602) bringt Ludovico Viadana Spielanweisungen zum Generalbass. Allerdings finden sich Bassbezifferungen erst bei seinem Schüler Agostino Aggazari,<sup>17</sup> während er selbst in seinen monodischen Kompositionen den Basso seguente nutzte.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts gehörte es zum Handwerk des Musikers, entweder mehrstimmige Werke (beispielsweise ein Madrigal) für ein Akkordinstrument (Orgel, Cembalo, Laute) einzurichten, oder über eine vorgegebene Melodie auch mehrstimmig zu improvisieren. Es gab zum einen die polyphon-motettische Schreibart und die monodische Schreibart andererseits. Beide bedingten grundverschiedene Arten, mit den Generalbassinstrumenten Begleitungen auszuführen. Die Intavolaturen dieser Zeit wurden entweder streng polyphon oder als freie griffmäßige Bearbeitungen angelegt<sup>18</sup>.

Michael Praetorius definiert: *Der Generalbass seu Continuuus wird daher also genennet, weil er sich vom Anfang bis zum Ende continuieret und als eine GeneralStimme/ die ganze Motet oder Concert in sich begreiffet*. (PRAETORIUS, 1618, S. 144) 1698 veröffentlicht Andreas Werckmeister in Aschersleben *Die Nothwendigsten Anmerkungen Und Regeln Wie der Bassus continuus Oder General=Baß wol könne tractiret werden*. Er beschreibt den unbedingten Vorteil der Drucklegung solcher Lehrwerke: *weil aber durch das viele Abschreiben ein solch Werck sehr verfälschet/ ... So bin ich/ ... dieses Tractätlein zu erweitern/ und dem Drucke zu übergeben bewogen worden*. (WERCKMEISTER, 1698b, S. 2) Er betrachtet dieses Werk auch als *ein Compendium wie man einen Contrapunctum simplicem componieren könne/ denn wer einen General-Baß absque vitiis tractieren will/ der muß das Fundamentum Compositionis verstehen....* Zudem beklagt Andreas Werckmeister die häufigen formal-handwerklichen Mängel in der Choralbegleitung und im Präambulieren. Generalbass-Lehrwerken wurden gelegentlich

<sup>15</sup>Er war Schwager Heinrich Scheidemanns.

<sup>16</sup>*Psalmodia christiana* (Jena, 1665), zitiert nach (BUNNERS, 1966, S. 109)

<sup>17</sup>Vgl. [S. 307]Naumann1927

<sup>18</sup>Vgl. (BÖTTICHER und CHRISTENSEN, 1995, Spalte 1196ff)

Anleitungen zum Präludieren und Fantasieren angegliedert. Kenntnisse und Übung in der Komposition wurden ebenfalls als unabdingbar für die Improvisation angesehen. Johann Samuel Petri erschien die Improvisation gar als *der höchste Grad der Komposition* (PETRI, 1782, S. 266). Jeder, der das Wagnis des Präludierens und Fantasierens eingehen wolle, solle sich vorher gründlich in der Komposition üben. In unserer Gegenwart hat der Tonsatz und die Komposition innerhalb des Musikstudiums wieder der Bedeutung gemäß Raum erhalten. Zwischenzeitliche Defizite wurden bis heute wieder ausgeglichen.

Die meisten Kontrapunkt-Lehrbücher basieren auf den Regeln Gioseffo Zarlinos. Eine Gruppe von Verfassern in Deutschland, darunter Johann Lippius (*Synopsis musicae*, 1612) und Johann Crüger (*Synopsis musica*, 1630) berücksichtigt in ihren Lehrwerken die Generalbasspraxis und den neuen Stil mit seinen Möglichkeiten zur ausdrucksvollen Komposition (PALISCA, 1996, Sp. 611ff). Kontrapunktstudium und Generalbassübung wurden während des Barockzeitalters durchaus nicht losgelöst voneinander betrieben. 1728 gab Johann David Heinichen (laut Charles Burney der "Rameau Deutschlands") *Der General-Bass in der Composition* heraus. Das Studium des Generalbasses bedeutete in seinen Augen die Möglichkeit zur Erlangung der Befähigung zum Basso-continuo-Spiel am Tasteninstrument sowie eine ebenso geeignete Lernmethode zur Kompositionstechnik (BUELOW, 1998, S. 439).

Hier zeichnet sich eine Entwicklung ab, die später die Kenntnis des Generalbasses hinsichtlich der Harmonielehre zur wichtigen Grundlage des Kompositionsstudiums werden lässt. Johann Adolf Scheibe schreibt 1745: *Insonderheit sind die große und kleine Generalbaßschule des Herrn Matthesons, wie auch Heinichens bekannter und sehr brauchbarer Tractat vor allen andern merkwürdig.* (SCHEIBE, 1745, S. 414) Johann Matthesons *Exemplarische Organisten=Probe* (1719) wurde im deutschsprachigen Raum für die Organistenpraxis des 18. Jahrhunderts maßstabsetzend (EDLER, 1982, S. 188). Darin dient *Alles zum unentbehrlichen Unterricht und Behuf nicht nur einiger Herren Organisten und Clavicymbalisten ex professo, sondern Aller Liebhaber der Music. Zuförderst derer, die der Haupt=Wissenschaft des Claviers, des General=Basses, und des geschickten, manierlichen Accompangements fleißig obliegen.*<sup>19</sup> Während Mattheson hierin pragmatische Anweisungen für die gebräuchliche Begleitpraxis gibt, stellt der III. Teil seines *Vollkommenen Capellmeisters* (1739) eine ausformulierte Musik- und Kompositionslehre dar. Diese behandelt die Melodie als Grundpfeiler der Satzkunst, die Incisionslehre als Theorie der Syntax für Metrik und Harmonik sowie die Satzlehre mit einer ausführlichen Fugenlehre<sup>20</sup>. 1725 veröffentlichte der Wiener Johann Joseph Fux sein *Gradus ad Parnassum*. Aus dieser strengen kontrapunktischen Satzlehre lernten noch Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven.

Jacob Adlung beschreibt in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* 1758 seine Vorstellungen über den Aufbau des Unterrichts: wenn die *Kenntniß der Tastatur oder des Grifbrets, und nachdem die italiänische Tabulatur das erste seyn muß...*, wird infolge den Schülern *die Lehre der Accorde, und was hierauf im Generalbaß folgt* nahegebracht, so dass sie *von der Harmonie einen Geschmack bekommen....* Wenn der Schüler so viele Generalbassziffern beherrscht, *als nöthig sind zu einem leichten Chorale; so wird derselbige nun zugleich angefangen* und daneben Tabulatur und Generalbass exerzieren. Nun kann man einige Zeit darauf verwenden, bis Choräle *des leichten Kirchenbuchs* pedaliter und mit Zwischenspielen beherrscht werden. Darauf folgend soll etwas *von der Fantasie* und noch mehr von der *Chorallehre* beigebracht werden, um letztendlich durch alle 24 Tonarten zu kommen. *Wenn man in dieser Verrichtung einen ziemlichen Vorsprung hat...; so kann man die Probestücke Mattesons aus der Organisten Probe anfangen* (ADLUNG, 1758, S. 793ff).

Ein damaliger Organist sollte zur Transposition einer Generalbassstimme befähigt sein und dies vom Blatte ausführen können.<sup>21</sup> Die unterschiedlichen Stimmtonhöhen der Orgeln zur damaligen Zeit (Kammer-, Chor- und Cornettton), die sich länderspezifisch unterscheiden konnten, machten eine entsprechende Befähigung notwendig. Jacob Adlung teilt in seiner *Anleitung* eine Transpositionstabelle mit, wo *man ohne Zeit verlust in solcher sich könne Raths erholen* (ADLUNG, 1758, S. 654). Er verwies außerdem auf die Notwendigkeit, dem sakralen Rahmen angemessene Musizierpraktiken zu pflegen. *In der Kirche hat man sich auch zu mäßigen, daß man die Andacht nicht zerstöre durch allerhand Harlequinaden, Murki [sic!], Polonoisen, Tanzmenueten und dergleichen.* (ADLUNG, 1758, S. 752f) Die umfassenden Monografien Jacob Adlungs (*Anleitung*) und Johann Matthesons (*Vollkommener Capellmeister*) vereinen in sich relevante wissenschaftliche und praktische Aspekte für angehende Organisten. In Johann Gottfried Walthers *Praecepta der musicalischen Composition* (handschriftlich, 1708) liegt

<sup>19</sup> Johann Mattheson, Titelblatt zur *Exemplarischen Organisten-Probe*, Erstdruck 1719

<sup>20</sup> zeitgenössische Beispiele von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel enthaltend

<sup>21</sup> Vgl. (MARPURG, 1763, S. 38f)

eine umfassende Elementar- und Kompositionslehre vor. Jacob Adlung hatte seine Ausführungen innerhalb des oben genannten Werkes insbesondere für die Spieler von Tasteninstrumenten bestimmt: *...daß, ob ich gleich vor alle Musikliebhaber geschrieben, ich gleichwohl mein Augenmerk vorzüglich auf die Liebhaber des Claviers, und sonderlich auf die Organisten, Cantores und Schulmeister gerichtet habe* (ADLUNG, 1758, S. 27).

Die verschiedenen genannten Schriften sollten, wie verschiedentlich deutlich wird, den Organisten zu ihrem Handwerk dienlich sein. Der Schwerpunkt lag, musikpraktischen Notwendigkeiten folgend, im schöpferischen und nachschaffenden Musizieren. Der Musiker hatte die Syntax des Kontrapunktes und der Harmonielehre qualifiziert zu beherrschen, um die Sprache des Generalbasses anhand der abbreviierten Textform der bezifferten oder unbezifferten Bässe angemessen wiederzugeben. Die Arbeit an improvisatorischen Aufgabenstellungen, dem Partimentospiel und der Befähigung zu weiteren Begleitaufgaben war wesentlicher Teil der Unterweisung.

Schulen des Orgelspieles im uns vertrauten Sinne sucht man in jener Zeit vergebens. Die Vermittlung spieltechnischer Fähigkeiten geschah quasi ausschließlich im Unterricht und war stark von den Kenntnissen und Erfahrungen des Lehrers geprägt.

Wenn Jacob Adlung schreibt: *Aber laßt uns das beste nicht vergessen, nemlich die Application oder Fingerordnung* unterstreicht er die Bedeutung spielpraktischer Anweisungen beim Unterrichten (ADLUNG, 1758, S. 797). Der Hamburger Musiktheoretiker und Komponist Friedrich Erhard Niedt schreibt in der Zeit um 1700 über die Unterweisung durch einen Organisten: *Das erste Stück, vermittelst dessen ich die Finger recht nach der Application sollte setzen lernen, hatte diesen gravitätischen Namen, dass er hiesse: Bergamasco, ...* (BRAUN, 1981, S. 17). Im von Johann Sebastian Bach verfassten *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann* steht an erster Stelle das mit „Applicatio“ bezeichnete Stück (BWV 994), welches detaillierte Angaben für die Fingersetzung vermittelt. Es ist ein spätes Beispiel für den „alten“ Fingersatz.

Obwohl der Generalbassunterricht gewiss auch handwerkliche Grundlagen für die Improvisation brachte, lieferte er jedoch keine Improvisationslehre im eigentlichen Sinn. Jacob Adlung sprach sich dafür aus, dass Literaturspiel, Generalbassspiel und Improvisation gleichzeitig und nicht nacheinander gelehrt werden sollten. Dass ein Organist zur Improvisation befähigt sein musste, war noch Mitte des 18. Jahrhunderts eine gängige Forderung. Friedrich Wilhelm Marpurg schreibt: *..., auf der Orgel fantasiret man aus dem Kopfe. Man verlangt also zu dieser einen in allen Regeln der Setzkunst durchaus geübten Mann, der mit guten Fingern, einer reichen Erfindungskraft und einem lebhaften Witz die Kunst verbindet, einen gewissen Hauptsatz ... aus dem Stegereiff glücklich durchzuarbeiten.* (MARPURG, 1763, S. 297) Bei den in Bewerbungsverfahren üblichen Organistenproben ergingen an die Bewerber Improvisationsaufgaben zur Ausführung von Fugen und Ciaconen nach vorgegebenen Themen. Johann Mattheson berichtet davon: es sei ein *Gegenwärtiges Fugenthema/ aus dem Stehgereiff/ wol durch- und auszuführen* oder, in einem anderen Fall, *Mit einer kurtzgefassten Ciacona/ .../ zu schliessen ...* (MATTHESON, 1731, S. 35). Die Vorbereitungszeit für die Demonstration des Könnens war gering. Johann Christian Kittel schreibt: man gab dem Kandidaten *fünf Minuten Zeit in Gedanken eine Disposition darüber zu entwerfen. Dann mußte sogleich zur Ausführung geschritten werden.* (KITTEL, 1803/08, S. 14)

Anhand beispielgebender Kompositionen, auch „gute Handstücke“ genannt, sollten Erfindungskraft und Fantasie Nahrung erhalten. Johann Mattheson schreibt 1739: *Johann Pachelbels Choräle zum Präambulieren ... können gute Dienste hierbey leisten, als unverwerffliche Muster.* (MATTHESON, 1739, S. 476) Auch Georg Andreas Sorge gibt folgendes zu bedenken: *Diese herrliche Sache wir auch mehr durch gute Muster ... als durch Regeln erlernet, deren wir in Kuhnauens, Bachs, Hendels, Matthesons, Walthers und verschiedener andern wackerer Künstlerarbeit zur Gnüge finden, worauf ich mich beruffe.* (SORGE, 1745, S. 417) Genaue Analyse und Lernen durch imitatives Arbeiten bilden die Grundlage der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit: *... Es muß ein fleißiges Lesen und Spielen allerley Kompositionsarten vorher gehen. Dann kommt die Nachahmung dazu, und ist hierinn die größte Aehnlichkeit des Musikers mit dem Poeten, er wird erst durch fleißiges Lesen und Nachahmen in den Stand gesetzt, selbst zu dichten.* (PETRI, 1782, S. 267) Das Anhören anderer Spieler wurde schon damals als nutzbringend angesehen.

Als instrumentenkundliche Abhandlungen zur Orgel standen von Andreas Werckmeister die *Erweiterte und verbesserte Orgel=Probe* (WERCKMEISTER, 1698a)<sup>22</sup> sowie Jacob Adlungs *Musica mechanica organoedi* (ADLUNG, 1768) zur Verfügung.

<sup>22</sup>Dieses Werk diente in erster Linie als Handreichung zur Begutachtung von Orgelbauarbeiten.

1668 war erstmals ein *kurtzer jedoch gründlicher Wegweiser vermittelt welchen man aus dem Grund die Orgel recht zu schlagen...erlernen...kann* (ANONYMUS, 1692) erschienen. Der Verfasser dieses Werkes ist namentlich nicht bekannt. Es folgten davon verschiedene, erweiterte Neuauflagen<sup>23</sup>. Zu nennen ist als Studienmaterial für die damaligen Organisten auch Pater Justinus' *Chirologia organico-musica* (Nürnberg, 1711)<sup>24</sup>.

Zur Zeit des 18. Jahrhunderts erkennt Arnfried Edler das Aufkommen neuer historischer Momente<sup>25</sup>: die Idee einer allgemeinen und umfassenden Volksbildung, die Idee des autonomen Kunstwerks sowie den mit ihm aufkommenden Künstlertypus.

Johann Mattheson formuliert in *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (MATTHESON, 1713) eine musikästhetische Position von bemerkenswerter historischer Tragweite: die Musik besitze im System der Künste auf Grund des Postulats ihres nichtmimetischen Ursprungs Privilegien gegenüber der Kunst der Malerei. Der Musik Ursprung sei, anders als derjenige der auf Nachahmung angewiesenen Malerei *primo loco in Gott selbst/ secundo in der eigentlichen Natur* zu finden. (MATTHESON, 1713, S. 306) Hans-Joachim Hinrichsen stellt fest, dass sich die Monografie *Das Neu-Eröffnete Orchestre* nicht zuerst an den Fachmann, sondern ausdrücklich an den *galant homme* als die Personifizierung einer antigelehrsamten, aufgeklärten Urbanität richte (HINRICHSSEN, 2004, Sp. 1341). Johann Mattheson bemühte sich zeitlebens um die soziale Rangaufwertung des Musikerstandes sowie die Behauptung der Stellung von Musik als einer (nichtquadrivialen) Wissenschaft unter den Bedingungen des aufklärerischen Wissenschaftsbegriffs. (HINRICHSSEN, 2004, Sp. 1342)

## 2.6 Die Musikerfamilie Bach

Was Newton als Weltweiser, war Bach als Musiker, formulierte Christian Friedrich Daniel Schubart 1784/85 in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*<sup>26</sup>. Johann Sebastian Bach war geprägt von einer für die damalige Zeit vorbildlichen musikalischen Ausbildung. Verschiedene Mitglieder der Bachischen Familie hatten das Handwerk der Stadtpfeiferzunft erlernt, so auch Johann Sebastians Vater Johann Ambrosius. Die Bestallung als Hof- und Stadtmusikus erforderte eine breit angelegte musikalische Befähigung. Etliche Organisten oder Kantoren waren in der Lage, außer auf Tasteninstrumenten auch auf einem Streich- oder einem Lauteninstrument gekonnt zu musizieren. Arno Forchert stellt fest, dass Bach in seiner Ausbildung zum Organisten in unmittelbarer praxisbezogener, musikalisch handwerklicher Tradition stand (FORCHERT, S. 235). Laut Bach-Nekrolog von 1750<sup>27</sup> besaß sein Bruder und damaliger Lehrer Johann Christoph in Ohrdruf ein Klavierbuch mit Werken Johann Jakob Frobergers, Johann Kaspar Kerlls und Johann Pachelbels. Wie Hans-Joachim Schulze bezugnehmend auf jene, allgemein bekannte Anekdote von der entdeckt werdenden Abschrift von Noten durch Johann Sebastian feststellt, entsprachen die damaligen Erziehungsmethoden einem Ideal, *das Kindheit und Erwachsenendasein strikt zu trennen beabsichtigte und den Heranwachsenden vorwitzige Blicke hinter den Vorhang so lange wie möglich verwehrte*. (SCHULZE, 1985, S. 56) Carl Philipp Emanuel Bach schreibt über die Zeit in Ohrdruf: *Des seeligen Unterricht in Ohrdruf mag wohl einen Organisten zum Vorwurf gehabt haben u. weiter nichts*.<sup>28</sup> Nach jenen Jahren im Hause Johann Christoph Bachs, welcher Schüler Johann Pachelbels in Erfurt gewesen war, vermittelten die Lateinschule in Lüneburg und ein interessantes musikalisches Umfeld dem heranwachsenden Johann Sebastian wesentliche Grundlagen. Im Jahr 2005 sind im Bestand der Weimarer Anna-Amalia-Bibliothek die frühesten Orgelhandschriften des etwa 15-jährigen Bach entdeckt worden. In Tabulaturform fertigte der damalige Lüneburger Lateinschüler zwei Abschriften<sup>29</sup> aus dem Notenbestand des dortigen Organisten der Johanniskirche, Georg Böhm, an. (EMPTY, 2006, S. 284) Von Lüneburg war er zuweilen nach Hamburg gereist, um dort den Katharinenorganisten Johann Adam Reincken zu hören. Von seiner ersten Organistenstelle in Arnstadt aus unternahm Johann Sebastian Bach eine ausgedehnte Studienreise in eines der Zentren der Orgelkunst der damaligen Zeit, nach Lübeck, wo Dietrich Buxtehude als Genius loci

<sup>23</sup>Die 5. Auflage erschien 1718.

<sup>24</sup>Vgl. (RIEDEL, 1997b, Sp. 1059)

<sup>25</sup>Vgl. (EDLER, 1982, S. 13)

<sup>26</sup>Vgl. (FABER und HARTMANN, 2002, S. 56)

<sup>27</sup>Verfasst von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola. (MIZLER, 1754). Veröffentlicht in (SCHULZE, 1972, S. 666ff)

<sup>28</sup>Carl Philipp Emanuel Bach: *Biographische Mitteilungen über Johann Sebastian Bach*. Hamburg 1775. Zitiert nach (SCHULZE, 1972, S. 803)

<sup>29</sup>Jan Adam Reincken: *An Wasserflüssen Babylon*, Dietrich Buxtehude: *Nun freut euch, lieben Christen gmein*, BuxWV 210



wirkte. Des Meisters Organistendienst in der Arnstädter Neuen Kirche bot weit weniger Gelegenheit zum Spiel freier, großangelegter Orgelwerke, wie er es in Lübeck kennenlernte <sup>30</sup>.

Bei Johann Adolf Scheibe finden wir Anmerkungen, wie es praktisch *mit den Eigenschaften eines Organisten beschaffen seyn soll*. (SCHEIBE, 1745, S. 413f) Zur Kunst, *ein Orgelwerk geschickt und wohl zu spielen, und demselben gebührend vorzustehen*, gehören folgende Stücke: ein Organist sollte den Generalbaß vollkommen verstehen. Des weiteren soll er mit dem Choralgesang wohl bekannt seyn; ... geschickt präladieren können; ... ein Orgelwerk genau kennen, und dasselbe zu prüfen und zu beurtheilen wissen. Hierin findet sich eine genaue Bezugnahme auf die Anforderungen gottesdienstlichen Orgelspiels. Zu einem geschickten praktischen Musikanten gehört aber viererlei, nämlich dass er eine Kenntniß der Tonarten, und was damit verbunden ist erworben hat. Außerdem benötigt er die Einsicht in die Gattungen der Stücke; ... eine Fertigkeit im Treffen; und endlich ... eine mit den Sachen übereinstimmende Methode oder Spielart. (SCHEIBE, 1745, S. 116)

## 2.7 Des Meisters ganzheitlicher Unterricht in der Musik

Die musikalische Ausbildung seiner eigenen Söhne und der zahlreichen Schüler nahm Bach als Aufgabe sehr ernst. Carl Philipp Emanuel Bach berichtet: *In der Komposition und im Clavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt, als meinen Vater*. (SCHULZE, 1972, S. 666ff) Es ist anzunehmen, dass er wie sein älterer Bruder nach dem *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann* unterrichtet wurde. Von "Applicatio", dem darin befindlichen, mit Fingersätzen bezeichneten ersten Stück (BWV 994) war weiter oben bereits die Rede. Jon Laukvik verweist auf die Frühfassung von Praeludium C-Dur aus dem Wohltemperierten Clavier, 2. Teil (BWV 870a), welches vom Bach-Schüler Johann Caspar Vogler <sup>31</sup> mit einem C.-Ph.-Emanuel-nahen Fingersatz versehen wurde. Daraus schlussfolgert Jon Laukvik, dass *Bach wohl seinen jüngeren Söhnen, wie auch den Leipziger Schülern, den alten Fingersatz in konsequenter Weise nicht mehr beigebracht habe*. (LAUKVIK, 1990, S. 57) Dem Brauch der Zeit entsprechend dienten im Unterricht vorzugsweise einzelne Präludien, Fantasien oder auch Toccaten als Lehrmaterial. Der im *Clavier-Büchlein* enthaltene Orgelchoral "Wer nur den lieben Gott läßt walten" (BWV 691) mag den Lernenden eine Brücke zum *Orgel-Büchlein* geschlagen haben. Dessen didaktisch orientierte Bestimmung, *dem Nächsten, draus sich zu belehren*, hat Johann Sebastian Bach selbst so benannt. Die darin enthaltenen Choralbearbeitungen dienten unter anderem als Vorbild für die Improvisation, als "Handstücke", wie schon an anderer Stelle erwähnt. Jacob Adlung schreibt über solcherlei Kompositionen: *man legt sie den Scholaren als Muster vor, wornach sie nach und nach ihre Einfälle lernen einrichten*. Eine improvisatorische Ausführung wird von ihm nochmals deutlich begrüßt: *Doch setze ich noch diese Erinnerung hinzu, daß man hierbei der Augen und der Zeit schonen, und nicht alles abschreiben wolle. Das Ausführen aus freyen Gedanken ist beyder Umstände wegen nochmals anzupreisen*. (ADLUNG, 1758, S. 698) Über Bachs Improvisationen berichtet Forkel: *aber sein freyes Orgelspiel, wobei durchs Niederschreiben nichts verloren ging, soll noch andächtiger, feyerlicher, würdiger und erhabener gewesen seyn als seine Kompositionen*. (FORKEL, 1802, S. 44)

Wie auf der autographen Titelseite des Orgel-Büchleins zu lesen ist, hatte der Spieler Gelegenheit, *anbey auch sich im Pedal studio zu habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird*. Die vier Teile der *Clavier-Uebung* sind, wiewohl sie einen bemerkenswerten Gattungsüberblick gestatten, nicht in erster Linie als Unterrichtsliteratur konzipiert. Die Titelpuffer der Teile I, II und IV weisen darauf hin, dass die Kompositionen *Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertiget* <sup>32</sup> seien. Während diese Teile für das "Clavier" bestimmt sind, bezieht sich der *Dritte Theil* bekanntlich auf die Orgel als das für die Interpretation vorgesehene Instrument. Dieser ist *Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergetzung* geschrieben. Der Komponist legt somit Maßstäbe für die Rezipienten vor. Dem Bachschen Unterricht war das Prinzip der progressiven Annäherung an einen anspruchsvolleren Schwierigkeitsgrad zu eigen: *Es ist also besser, daß ein geschickter Lehrmeister seine Schüler nach und nach an schwerere Sachen gewöhnt. Es ruhet alles auf der Art zu unterweisen und auf vorhero gelegten guten Gründen, hierdurch empfindet der Schüler nicht mehr, daß er an schwerere Stücke gebracht worden ist. Mein seliger Vater hat in dieser Art glückliche Proben abgelegt. Bey ihm musten seine Scholaren gleich an seine nicht gar leichte Stücke gehen*. (BACH, 1753/1762, S. 14)

<sup>30</sup>Vgl. (FORCHERT, S. 188)

<sup>31</sup>Vogler studierte zwischen 1727 und 1731 bei Johann Sebastian Bach.

<sup>32</sup>Erstdruck der *Aria mit verschiedenen Veränderungen*. Nürnberg 1742, verlegt bei Balthasar Schmid

Ernst Ludwig Gerber berichtet über den Unterricht, welchen sein Vater Heinrich Nicolaus bei Johann Sebastian Bach erhalten hatte. Dieser hatte den künftigen Schüler vorweg gefragt, *ob er fleißig Fugen gespielt habe?*<sup>33</sup> *In der ersten Stunde legte er ihm seine Inventiones vor. Nachdem er diese zu Bachs Zufriedenheit durchstudiert hatte, folgten eine Reihe Suiten und dann das temperirte Clavier. Dies letztere hat ihm Bach mit seiner unerreichbaren Kunst dreymal durchaus vorgespielt.* Das Wohltemperirte Clavier hatte Johann Sebastian Bach Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend vorgesehen. Den Beschluß machte der Generalbaß, wozu Bach die Albinonischen Violinsolos wählte (GERBER, 1790) Zitiert nach (SCHULZE, 1975, S. 114). In der heutigen Zeit würde man möglicherweise von ganzheitlichem Instrumentalunterricht (DOLL, 1989, S. 29) sprechen, gekennzeichnet durch die Verbindung von Literaturspiel, Tonsatz, Generalbass und Improvisation. Johann Philipp Kirnberger bedauerte, *daß dieser große Mann über die Musik nie etwas theoretisches geschrieben hat, und seine Lehren nur durch seine Schüler auf die Nachwelt gekommen sind* (KIRNBERGER, 1782) Zitiert nach (SCHULZE, 1975, S. 117), was sich in dieser Aussage auf den Gegenstand des Kompositionsunterrichtes bezieht. Auch im Hinblick auf das Instrumentalspiel ist die Überlieferung nur durch die persönlich erlebte Unterrichtssituation innerhalb seines Schülerkreises geschehen. Über Carl Philipp Emanuel Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen werden späteren Generationen authentische Details der damaligen Spielpraxis zugänglich gemacht, vorrangig bezogen allerdings auf besaitete Tasteninstrumente und vom Standpunkt der Schülergeneration aus gesehen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts rückte die Sonate in der Unterweisung im Klavierspiel mehr in das Blickfeld. Carl Philipp Emanuel Bachs zahlreiche Sonatenkompositionen sind dafür ein beredtes Beispiel. Johann Samuel Petri schreibt 1782 über den Orgelschüler: *Freilich aber muß er vorher der Klavierapplikatur durch fleißig gespielte eigentliche Klaviersonaten mächtig geworden seyn.* (PETRI, 1782, S. 239)

## 2.8 Mangelhafte Organistenpraxis

Am Ende des 18. Jahrhunderts traten im Orgelspiel weitläufig spieltechnische Mängel zutage. Schon Johann Joachim Quantz berichtete: *Von der Art, wie man das Pedal brauchen soll, hat mancher nicht einmal reden hören. Der kleine Finger der linken Hand und der linke Fuß stehen bey vielen in solcher Verbindung miteinander, dass niemals einer, ohne des andern Vorwissen und Übereinstimmung, einen Ton anzuschlagen sich getrauet.* (QUANTZ, 1789, S. 329) Der Benda-Schüler Johann Christoph Kellner berichtet in seiner Autobiografie von 1787: *Das obligate Pedal machte mir, so wie jedem ersten Anfänger, unsägliche Mühe. Oft lernte ich 14 Tage, 3 Wochen an einer Bachschen Fuge, freylich bisweilen nicht ganz ohne Unwillen, weil erst reifere Jahre von dieser Mühe den Nutzen mir zeigten.* (SCHULZE, 1975, S. 77) Viele andere scheinen hinsichtlich des unabhängigen Pedalspiels gar nicht über ein Anfängerstadium hinaus gekommen zu sein.

Auch die Kenntnisse im Tonsatz ließen oft zu wünschen übrig. In der 1788 in Jena erschienenen Allgemeinen Literatur-Zeitung findet sich innerhalb eines Hinweises auf die ergänzende Notenausgabe zu Daniel Gottlob Türks *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* folgende Aussage: *Das Beyspiel, wo Seb. Bach den Choral: Vom Himmel hoch etc. alla stretta behandelt hat: läßt er [Türk, Anmerkung S. N.], mit nöthigen Erklärungen, ganz abdrucken, weil viele, selbst Musiker, von diesem harmonischen Gewebe keinen deutlichen Begriff haben, ...* (SCHULZE, 1975, S. 80).

Johann Nikolaus Forkel bringt die Unvollkommenheit zahlreicher Organisten auch in Verbindung mit deren Geschmacklosigkeit hinsichtlich sakraler Musik, beklagt das *elende Dudeln mancher Organisten* im Gottesdienst: *manche dieser Herren bedienen sich dieser verstatteten Freyheiten so zügellos.* (FORKEL, 1789) Nicht ohne Grund schreibt Johann Christian Kittel: ein Schüler müsse *heiliger Empfindungen fähig seyn* und die Gabe haben, *dieselben durch Musik auszudrücken* (KITTEL, 1803/08, S. 4). Der herrschende Zeitgeist war in den Konflikt mit den Gottesdiensttraditionen geraten.

Zu einer vordringlichen Aufgabe war es nun geworden, dem eklatanten musikalischen Notstand im Bereich des liturgischen Orgelspiels abzuhelpen. Daniel Gottlob Türk beabsichtigte, mit seinem Lehrwerk einen *Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie* (TÜRK, 1787) zu erbringen. Das liturgische Orgelspiel wurde für darauf folgende Orgelschulen zum Hauptschwerpunkt. Wie der Autor damals schon im Titel der Veröffentlichung verdeutlichte, sei *das Choralspielen bey den Protestanten*

<sup>33</sup>Johann Mattheson formulierte die Anforderung, ein Organist müsse die Wissenschaft und Fähigkeit haben, eine Fuge nach vorgegebenem Thema bald ex tempore durchzuarbeiten.

die wichtigste Pflicht eines Organisten... Der Organist... soll nemlich 1) die Gemeinde im Tone halten, und 2) durch sein Spielen die Andacht und Erbauung befördern helfen (TÜRK, 1787, S. 19). Das Erreichen eines entsprechenden Ausdrucks wird möglich durch a) Die Wahl der Melodie; b) die simple Ausführung; c) eine gute, reichhaltige und zweckmäßige Harmonie; d) die Modulation; e) die Kenntniß der alten Tonarten, f) eine angemessene Bewegung, g) die Auswahl der Register, i) die nöthigen Veränderungen, k) dem Inhalt entsprechende Zwischenspiele (TÜRK, 1787, S. 31). Ein guter Organist solle vorzüglich den Choral gut spielen, und folglich den Generalbaß gründlich verstehen. Allerdings waren zu dieser Zeit nicht mehr in allen Choralbüchern in althergebrachter Weise Melodie und bezifferter Bass enthalten sondern ausgeschriebene vierstimmige Sätze (zum Beispiel Johann Adam Hillers Allgemeines Choral-Melodienbuch, Leipzig 1793) Vgl. (EBERL, 2002, S. 152). Im ausgehenden 18. Jahrhundert verlor die Generalbasspraxis in der Kirchenmusik mehr und mehr an Bedeutung und Funktion. Daniel Gottlob Türks *Von den wichtigsten Pflichten* ist eine pädagogisch praktisch orientierte Schrift, welche auch auf Darlegungen anderer Autoren verweist, so auf Johann Samuel Petris<sup>34</sup> *Anleitung zur praktischen Musik* (1767/82) und auf Jacob Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*. Die Adressaten des Lehrwerkes von Johann Gottlob Türk sind *angehende Organisten und Landschulmeister* (EBERL, 2002, S. 147f). Justin Heinrich Knechts *Vollständige Orgel-Schule für Anfänger und Geübte* (1795/96/98) weist deutliche Übereinstimmungen mit diesem Werk auf. Die musikalische Ausbildung Daniel Gottlob Türks beim ehemaligen Bach-Schüler Gottfried August Homilius an der Dresdner Kreuzschule und der Unterricht bei dem Klaviervirtuosen Johann Wilhelm Häßler<sup>35</sup> brachten ihn direkt mit der Bach-Schule in Verbindung. Letzterer ließ seinen Schüler das Klavierspiel nach Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* studieren.<sup>36</sup>

Ab Mitte des 18. Jahrhunderts nahm die Zahl von "Liebhabern" des Klavierspiels allmählich zu. Es gehörte zum Alltag zahlreicher Organisten, Privatunterricht auf dem Clavecin und in späterer Zeit auf dem Hammerklavier zu geben. Sie hatten in verschiedenen Fällen ebenso umfassend musikalische Allgemeinbildung zu vermitteln. Zuweilen gab es allerdings unter den Lehrern Scharlatane, deren Lehrmethoden schnellstmögliche Erfolge hervorzubringen versuchten, was zu sehr oberflächlichen Ergebnissen führte. Vgl. (EDLER, 1982, S. 112f). In Friedrich Wilhelm Marpurgs *Der critische Musicus an der Spree* wird mit Augenzwinkern solcher Unterricht beschrieben: *Es unterweist mich auf selbigem [Klavier] ein gar geschickter vorstädtischer Organist aus einer benachbarten Stadt. ... Er bezeichnet alle Noten mit Buchstaben, damit er meinem Kopfe keine unnöthige Mühe mache... Die Wahl der Finger überläßt er, als eine Kleinigkeit, meinem Gutdüncken, wiewohl er die beyden Daumen aus den Positionen verdammet wissen will, und wegen des häufigen Gebrauchs derselben wider die heutigen Claviristen sehr öfters eifert. Da er gar uneigennützig ist, und nicht Lust hat, mich zwey oder drey Jahr lang aufzuhalten, so verwirft er alle Manieren, und behauptet zugleich dabey, daß die Hurtigkeit im Spielen dadurch verhindert werde.* (MARPURG, 1763, S. 11)

Friedrich Wilhelm Marpurg hatte selbst eigene Lehrwerke, *Die Kunst das Clavier zu spielen* (1750) und *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), verfasst.

Die vorangehenden Ausführungen deuteten es bereits an: bis etwa 1800 wurde instrumentalpädagogisches Wissen in handwerklicher Gepflogenheit vorrangig mündlich überliefert. Bis ca. 1830 lässt sich grundsätzlich feststellen: *Die Instrumentalschulen dienten nicht als Unterrichtsmaterial im eigentlichen Sinne, sondern als Hilfen für die Lehrer. Neben den Handwerkslehren gab es einige Lehrbücher, in denen berühmte Lehrer ihre Werkstattgeheimnisse offenlegten* (HELMS, SCHNEIDER und WEBER, 1994, S. 119). Hierzu zählen beispielsweise Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* oder später Carl Czernys *Grosse Clavierschule* Op. 500.

Innerhalb der Instrumentalpädagogik zeichnet sich ab, dass die Klavierdidaktik nunmehr eine Vorreiterrolle übernimmt. Vgl. (HELMS, SCHNEIDER und WEBER, 1994, S. 116). Ab etwa 1810 erscheint ein neuer Typus von Instrumentalschulen mit progressivem Prinzip: die Übungen sind methodisch streng fortschreitend vom Leichten zum Schweren hin angeordnet. Bei gesteigerter Unterrichtsnachfrage mussten auch für die weniger professionellen Klavierlehrer angemessene Lehrwerke vorhanden sein.

<sup>34</sup>Dieser war in Halle Schüler Wilhelm Friedemann Bachs.

<sup>35</sup>Häßler war Neffe und Schüler von Johann Christian Kittel (Bach-Schüler) in Erfurt.

<sup>36</sup>1789 wurde Daniel Gottlob Türks *Clavierschule* veröffentlicht. Er war einer der wenigen Autoren, die sowohl ein bemerkenswertes Orgel- als auch Klavierlehrwerk verfasst haben.

## 2.9 Elementarschulen halten Einzug in den Unterricht

Im Orgelspiel schienen sich zwei Richtungen zu entwickeln. Die eine verfolgte das konzertante Spiel mit Anspruch des Virtuositums und wurde vor allem durch Abbé Joseph Vogler repräsentiert. Justin Heinrich Knechts *Vollständige Orgel-Schule* lehrt dieser Spielart gemäß im *kokett-unterhaltsamen Rokokostil* (LAUKVIK, 2000, S. 14). Aber auch das Choralspiel findet darin große Beachtung. Die zweite Richtung ist die des gottesdienstlich orientierten Orgelspiels. Die der mitteldeutschen Orgeltradition entstammende Kunst des kontrapunktischen und fugierenden Spiels setzte sich vor allem über die Bach-Schüler und -enkelschüler fort. Bei einer differenzierten Darstellung dieser beiden Richtungen muss darauf hingewiesen werden, dass das Orgelspiel Johann Sebastian Bachs jederzeit höchstes spieltechnisches Vermögen repräsentierte. Er war ein äußerst virtuoser Musiker, dessen Fähigkeiten seinesgleichen suchten. Das oberflächliche Virtuositum des späten 18. Jahrhunderts mit seiner auf das Populäre bezogenen Spiel- und Kompositionsweise ist also nicht mit der Virtuosität Johann Sebastian Bachs und seiner Schüler vergleichbar. Das kontrapunktische und fugierende Orgelspiel entsprach häufig nicht den neuesten stilistischen Entwicklungen. Es fiel alsbald der musikgeschichtlichen Entwicklung, die von der Orgel wegführte, zum Opfer.

Johann Christian Kittel galt seinerzeit als legitimer Vertreter der Bachschen Orgelschule. Auch in seinem Lehrwerk *Der angehende praktische Organist* scheint in der Choralharmonisierung und Stimmführung das Vorbild Johann Sebastian Bachs durch. Der Verfasser selbst sagte, das Buch sei *ganz nach Bachischen Grundsätzen* (KITTEL, 1803/08, S. 1f) entworfen worden. Bei Johann Christian Kittel verschmilzt die barocke Kunst wie er sie bei Johann Sebastian Bach kennen gelernt hat mit der „Empfindsamkeit“ in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er gibt vielfältige Einblicke in die Techniken zur Realisierung von Choralvorspielen und Choralharmonisierung (Vgl. (KITTEL, 1803/08, S. 110f)). Viele Stücke bezeichnet er mit Artikulationszeichen und Registrierangaben. Als Vorbildung verlangt er eine angemessene Klaviertechnik sowie Grundkenntnisse in Generalbass und Komposition. Es ist mit 96 Seiten das erste praktische Lehrbuch für Orgelspiel und -komposition größeren Umfangs. Johann Christian Kittel verwies, wie schon angedeutet, zudem auf den Aspekt geistlicher Anteilnahme beim kirchlichen Orgelspiel. Im Geiste der „Aufklärung“ äußert er sich, beim Schüler möge eine *innige, beinahe bis zur Empfindung erhöhte Ueberzeugung von der Würde und erhabenen Bestimmung für Religion* ausgebildet werden (KITTEL, 1803/08, S. 4).

In Erfurt gab sein ehemaliger Schüler Michael Gotthard Fischer die Kenntnisse im Orgelspiel weiter<sup>37</sup>. Durch Johann Christian Kittels Aufenthalt 1800/1801 in Hamburg und Altona strahlte sein Wirken nach Norddeutschland aus (EDLER, 1982, S. 126). Über das 1803 in Altona erschienene Choralbuch *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen* urteilt sein vormaliger Schüler Georg Chr. Apel in Kiel, die enthaltenen Sätze seien *für die weit grösste Zahl unserer Organisten zu schwer...* (EDLER, 1982, S. 204). Offensichtlich waren darin die technischen Anforderungen an die Spieler, gemessen an durchschnittlichen Ansprüchen zu hoch. In der Gestaltung der Choralsätze waren zur Zeit Daniel Gottlob Türks und Johann Christian Kittels zwei Tendenzen erkennbar:

1. *höchste Simplizität*: es handelt sich um einen in harmonischer, rhythmischer und melodischer Hinsicht einfachen, im Schwierigkeitsgrad aufs Mindestmaß beschränkten homophonen Satz.
2. Der Satz bietet eine eher freie Choralbegleitung mit zahlreichen Modulationen, melismatischen Umspielungen und chromatischer Baßführung (EDLER, 1982, S. 153) Deutsche Lehrwerksautoren dieser Zeit bemühten sich vorrangig darum, die kirchliche Orientierung des Orgelspiels hervorzuheben (LAUKVIK, 2000, S. 14).

Große Beachtung findet das Choralspiel beispielsweise in der *Theoretisch-practischen Anleitung zum Orgelspielen* (1839) des Kittel-Schülers Christian Heinrich Rinck (Vgl. (EDLER, 1982, S. 15)). Die Bedeutung des Choralspiels ist auch über 120 Jahre später unvermindert hervorzuheben. Walter Opp schreibt in seinem *Handbuch des kirchenmusikalischen Dienstes im Nebenamt: Ein richtig und sauber gespielter Choral ist das Gesellenstück für einen jungen Organisten*. (OPP, 1977, S. 91)

<sup>37</sup> Zu seinen Schülern unter den Seminaristen des Erfurter Lehrerseminars gehörte ab 1828 auch August Gottfried Ritter



## 2.10 Orgelunterricht an Lehrerseminaren des 19. Jahrhunderts

Hat man die deutschen Orgelschulen des 19. Jahrhunderts vor Augen, liegt es nahe, die damaligen Umstände der Ausbildungssituation kurz darzustellen. Carl Friedrich Zelter hatte schon um 1800 Seminarien für *Cantores, Praefecti und Singlehrer* gefordert (SOWA, 1973, S. 213). Es bestand noch das traditionelle Lehrer-Schüler-Verhältnis von ehemals<sup>38</sup>, in der Hauptsache jedoch wurden Präparandenanstalten und Lehrerseminare sowie höhere Bildungsanstalten für Organisten und Kantoren zu maßgeblichen Ausbildungsstätten. Ab etwa 1820 wurden Lehrerseminare zur Ausbildung von Volksschullehrern zu regulären Einrichtungen. Die Verbindung des Lehrerberufs mit dem Organistenamt wurde bewusst berücksichtigt, nahm doch die Ausbildung zum Organisten mitunter bis zu einem Drittel der gesamten Unterrichtszeit in Anspruch. Vgl. (VOLTZ, 2002, S. 15) Aus den Ausbildungsstätten gingen nach unterschiedlichen Zielen qualifizierte Absolventen hervor. Ein Abschluss ermöglichte die Anstellung als Organist an zentralen Stellen größerer Städte (Der zu prüfende Seminarist kann einem Organistendienst in der Stadt vorstehen. (EDLER, 1982, S. 130)). Eine andere Prüfung machte eine Anstellung als Schullehrerorganist (nach Stadt und Land differenziert) möglich: *Er kann auf dem Lande die Orgel mit einem Pedal regelmäßig zum Choral spielen.* (EDLER, 1982, S. 130)

Albert Ludwig<sup>39</sup> äußerte 1861: *Der Orgelschüler soll in einer öffentlichen Bildungsanstalt, welche die praktische Ausbildung zum Organistenamt zum Zweck hat, nicht zum Orgelvirtuosen ausgebildet werden.* (LUDWIG, 1861, S. 16) Die virtuoson Konzertorganisten und die Konservatoriumslehrer wirkten eher außerhalb des kirchlichen Dienstes. Schon im Jahr 1844 beschreibt Konrad Friedrich Griepenkerl den Ernst der Lage: *kein großer Künstler bewirbt sich mehr um solche Stelle, es müßte denn aus Liebhaberei oder Kunstenthusiasmus geschehen. Schon jetzt sind die meisten Organistenstellen im Besitz von Leuten, die kaum den Choralgesang der Gemeinde würdig zu begleiten verstehen.* (LAUKVIK, 2000, S. 15 f)

Man sollte am Anfang des 21. Jahrhunderts entschieden dafür sorgen, dass die Situation dieser Aussage nicht wieder zur Realität wird.

Eine grundlegende Untersuchung zur Ausbildungssituation des 19. Jahrhunderts in Deutschland bietet die Dissertation von Karen Voltz: *Orgelunterricht in der seminaristischen Lehrerbildung*. Die Aufnahme ins Lehrerseminar geschah nach Volksschulabschluss und mit Vollendung des 18. Lebensjahres. Viele Seminaristen hatten zur Vorbereitung auf das Lehrerseminar vorher eine Präparandenanstalt zu besuchen. *Leichte Orgelstücke auf dem Klavier vom Blatte zu spielen, gelingt fast keinem.* (VOLTZ, 2002, S. 101) So heißt es in einem Potsdamer Bericht von 1857 über die Vorbildung der angehenden Präparanden. *Im Klavierspielen haben die allermeisten kaum den dürftigsten Anfang gemacht....* Der erteilte Klavierunterricht hatte hauptsächlich der Vorbereitung auf das Orgelspiel zu dienen. (VOLTZ, 2002, S. 28f) Vor allem die *elementaren Manual- und Pedalübungen nach dem Stufengang der eingeführten Orgelschule*<sup>40</sup> sowie Carl Severin Meisters *Praktisches Hilfsbüchlein für angehende Orgelspieler* Op. 12 fanden neben Choralbüchern und leichteren zeitgenössischen Orgelstücken Verwendung für den Orgelunterricht der Präparanden. Erwartet wurde bei Eintritt in ein preußisches Lehrerseminar eine *verständige Ausführung der Elementarübungen der Schütze'schen Orgelschule* Zitiert nach (VOLTZ, 2002, S. 25). Friedrich Wilhelm Schütze war darum bemüht gewesen, seine Schule *den einschlagenden gesetzlichen Bestimmungen der neuesten Seminarregulative entsprechend* (SCHÜTZE, 1877) Zitiert nach (VOLTZ, 2002, S. 70) einzurichten. Wie er formulierte auch Johann Georg Herzog die Bestimmung seiner Orgelschule: *Eine theoretisch-praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des kirchlichen Orgelspiels. Zum Gebrauch in Musikschulen, Seminarien, Präparanden-Anstalten und zum Selbstunterricht* (HERZOG, 1880).

Die Unterrichts- und Übbedingungen waren, verglichen mit heutigen Gewohnheiten, spartanisch und dem Mangel an Lehrern, Räumen und Instrumenten geschuldet. Um das Bälgetreten abzusichern, übten zwei Seminaristen im Wechsel. Sie teilten sich so nicht nur die einmal wöchentlich übliche Übstunde, sondern auch den Unterricht. Die gleichzeitige Aufstellung mehrerer Instrumente in einem Raum war keine Seltenheit: *Es befinden sich nämlich dort in jedem der drei Musiksäle eine Orgel und sieben Tangentenclaviere, welche sämtlich mit Pedal versehen sind und auf welchem sich die Schüler*

<sup>38</sup>Hoforganist Johann Christian Friedrich Schneider, der in Dessau ab 1829 eine Musikschule führte, praktizierte noch das überkommene Meister-Schüler-Verhältnis. Von ihm stammt ein *Handbuch für Organisten* in 4 Teilen (1829/ 30), dessen 2. Teil die Orgelschule enthält.

<sup>39</sup>Kantor in Niederneudorf (Thüringen)

<sup>40</sup>Friedrich Wilhelm Schütze: *Praktische Orgelschule*

*gleichzeitig üben.* Zitiert nach (VOLTZ, 2002, S. 100) Auch im Unterricht spielten auf diese Weise mehrere Seminaristen gleichzeitig. In einer anderen Konstellation des Gruppenunterrichtes verfolgten die Schüler bewusst das Spiel eines Einzelnen, vom Lehrer aufgefordert, kritisch dazu Stellung zu nehmen. Bei den meisten Absolventen der Lehrerseminare kam es nur zur Befähigung für ein Organistenamt an kleineren oder mittleren Orgeln. Wie bereits angedeutet, war der Grad der musikalischen Qualifikation ausschlaggebend für die Anstellungsform. Volksschullehrer mit niedriger Befähigung erhielten auch kein Amt an größeren Stadtkirchen (VOLTZ, 2002, S. 125). 1826 wurde an den preußischen Lehrerseminaren eine Abschlussprüfung eingeführt. Nach dem preußischen Regulativ von 1854 muss ein Organist zunächst folgende Erwartungen erfüllen: er hat *mit Rücksicht auf gottesdienstliche und musikalische Bedürfnisse ausgewählte Choralmelodien so bestimmt und sicher eingeübt, daß er unter Zuhilfenahme des Choralbuches in diesen Melodien den Kirchengesang der Gemeinde leiten kann.* Dazu kommen kurze improvisierte Choralvorspiele, kleine Zwischenspiele, Transposition von Chorälen und Modulationen (VOLTZ, 2002, S. 43f). Ebenso waren das Spiel von Prä- und Postludien sowie die Begleitung liturgischer Gesänge durch die Orgel zu gestalten. Einem Erlass des Großherzoglich Badischen Innenministeriums von 1836 zufolge hatten die Organisten nur allein die im Anfang des Choralbuchs vorgeschriebenen Vor- und Nachspiele zu spielen. Ein Extemporieren solcher Stücke wurde gelegentlich sogar durch konsistorialen Erlass (Bayern, um 1859) untersagt. Sammelwerke mit dem gesamten Notenmaterial für den Gottesdienst, nach Tonarten und Schwierigkeitsgraden geordnet, erfreuten sich großer Nachfrage. Gleichzeitig dienten sie mitunter auch der Weiterbildung, was Vermerke wie *Compendium zu jeder Orgelschule* oder *wie auch als Orgelschule* erkennen lassen. Nur ausgezeichneten Organisten, welche bereits kunstvolle Tonstücke im Repertoire hatten, wurde auf ihr besonderes Ersuchen und auf zuverlässigen Nachweis ihrer herausragenden Befähigung hin gestattet, auch noch andere, in reinem Kirchenstil komponierte *treffliche* Orgelstücke zu spielen. Karl Straube stellte fest: *Der geschichtlich Rückschauende findet in den Jahrzehnten nach 1750 in England und Frankreich den gleichen Tiefstand hinsichtlich der organistischen Belange wie in Deutschland.* Um 1835 erregte die *Beherrschung der kleinen g-moll-Fuge [Johann Sebastian Bachs, S. N.] gerechte Bewunderung..., eine notengetreue und technisch saubere Wiedergabe der d-moll-Toccata brachte dem glücklichen Spieler den Ruf eines großen Orgelmeisters* ein (GURLITT, 1959, S. 112f). Im Jahr 1836 wurden Johann Sebastian Bachs Triosonaten in Zürich als *Praktische Orgelschule* durch Hans Georg Nägeli herausgegeben. Dem Betrachter heute bietet sich angesichts der erkennbaren Diskrepanz zwischen spieltechnischem Anspruch des veröffentlichten Materials und der offensichtlichen Einschätzung des allgemeinen Leistungsniveaus ein widersprüchliches Bild. So äußerte der Karl-Straube-Schüler Friedrich Högner einmal, dass der seiner Zeit berühmteste Orgellehrer Deutschlands, Joseph G. Rheinberger, Johann Sebastian Bachs Triosonaten für unspielbar gehalten haben soll (HELD und HELD, 1976, S. 27). Angesichts hoher spieltechnischer Anforderungen in einigen Orgelsonaten Joseph Rheinbergers überrascht dies einigermaßen. Es bleibt zu mutmaßen, dass sich diese Aussage nicht primär auf technische sondern auf musikästhetische Aspekte stützt. Nicht an einen Choral gebundene Trios waren augenscheinlich zu jener Zeit aus der Mode gekommen. In Friedrich Wilhelm Schützes Orgelschule sollten gut befähigte Orgelschüler bis zu den Kompositionen von Johann Sebastian Bach geführt werden. Für die geübteren Seminaristen galten allgemein höhere Zielsetzungen. In der Prüfung gespielt wurden unter anderem Bachsche Orgelwerke (Präludium und Fuge D-Dur, Präludium Es-Dur, Passacaglia c-Moll, die ‘Dorische’ Toccata und Choralvorspiele), die Präludien und Fugen von Felix Mendelssohn Bartholdy und dessen Sonaten in B-Dur und f-Moll sowie beispielsweise die Schumannschen Fugen über den Namen BACH. Legt man die versuchte Metronomisierung Bachscher Orgelwerke durch Friedrich Conrad Griepenkerl von 1845 zugrunde, kann man durchaus Anspruch auf eine spieltechnisch versierte Interpretation ableiten.

(BWV 532 - Präludium in D: Viertel = 60, Alla breve: Halbe = 60, Fuge: Viertel = 80;

BWV 552 - Präludium in Es: Viertel = 76, Fuge I: Halbe = 63 [!], Fuge II: Viertel = 80 [!], Fuge III: punktierte Viertel = 56;

BWV 538 - Toccata (dorisch): Viertel = 60, Fuge: Halbe = 58).

Gemessen an unseren heutigen Spieltempi erscheint das ein oder andere Tempo gewiß ziemlich gemäßigt. Jedoch vertrat man damals die Ansicht, es *dürfe auf dem majestätischen Instrument nur Großes und Edles gespielt werden.* Dieser Wunsch nach Erhabenheit wurde im 19. Jahrhundert zu einem Kennzeichen des “Orgelmäßigen” <sup>41</sup>.

Zahlreiche damalige Verfasser von Orgelschulen unterrichteten an Lehrerseminaren bzw. waren dort zeitweise tätig gewesen. Von den in der Dissertation von Karen Voltz besprochenen Autoren sind

<sup>41</sup>Griepenkerl, Friedrich Conrad (Hrsg.). Bach - Orgelwerke, Bd. IV, Edition Peters, Vorrede zur ersten Auflage

beispielsweise zu nennen: Dr. Friedrich Wilhelm Schütze (Lehrer am Freiherrlich von Fletscher'schen Schullehrer-Seminar zu Dresden), Joseph Schildknecht (Lehrerseminar Rohrschach), Ludwig Ernst Gebhardi (Schullehrerseminar in Erfurt) und Dr. Wilhelm Volckmar (Seminar musiklehrer in Homberg bei Kassel). Auch einige der virtuosens Orgelmeister des 19. Jahrhunderts waren zunächst als Musiklehrer tätig gewesen, so Gustav Adolf Merkel in Dresden und August Gottfried Ritter in Erfurt<sup>42</sup>. Dem damaligen Stand der Zeit entsprechend, besaßen sie folglich allgemeines pädagogisches Rüstzeug. Einer Generalisierung hinsichtlich der Ansprüche an die Kunst des Orgelspiels im 19. Jahrhundert ist, wie erkennbar wird, mit größter Vorsicht zu begegnen. Unter den Spielern ist ein breites Spektrum der Leistungsfähigkeit erkennbar: vom Stümper bis hin zum Virtuosen von musikhistorischer Relevanz. Im 1861 von C. Albert Ludwig veröffentlichten Werk *Methodik des Unterrichts im Orgelspielen nach einem neuen, auf die höhere Ausbildung hinarbeitenden Systeme* werden die methodischen Schritte des Unterrichts *im theoretisch=practischen Orgelspielen* erläutert. Es ist dies eine Anleitung für Lehrende, welche einerseits auf konkrete musikalische Beispiele verzichtet und zum anderen eindeutige Zielsetzungen für die Ausbildung zum Organisten formuliert. Diese Ziele entsprechen weitgehend den im preußischen Regulativ von 1854 genannten. Abweichend ist das Begleiten von Chorälen *nach dem bloßen Melodienbuche*, welches unabhängig von beziffertem oder ausgesetztem Choralbuch geschehen kann. Forderungen nach der Kenntnis des Generalbasses am Beispiel bezifferter Choräle und nach vollkommenem Bewusstsein *der Geheimnisse der Harmonie* erinnern an jene in Daniel Gottlob Türks Veröffentlichung *Die wichtigsten Pflichten* geäußerten Erwartungen. Der Studierende sollte jedoch *ferner nicht zum Componisten ausgebildet werden* (LUDWIG, 1861, S. 6). Die Orgelschulen dieser Zeit sind geprägt durch enthaltene Eigenkompositionen der Autoren, welche gewöhnlich die Übungsstücke selbst verfasst, darüber hinaus auch andere, meist kleinere Kompositionen beigegeben haben. Christian Heinrich Rinck teilt mit, er habe die Stücke in seiner Orgelschule *Die drei ersten Monate auf der Orgel - eigens componirt als eine leichte Einleitung dieses erhabenen Instrument spielen zu können*. (RINCK, 1839) Die Schulen Christian Heinrich Rincks und Johann Christian Friedrich Schneiders enthalten fast ausschließlich als technische Übungen konzipierte eigene Stücke. Auch Johann Gottlob Werner und Ludwig Ernst Gebhardi verwenden beinahe ausnahmslos eigene Kompositionen. Allerdings haben nur wenige Verfasser von Orgelschulen als Komponisten im eigentlichen Sinne größere Bedeutung erlangen können. Zu diesen zählt zweifelsohne August Gottfried Ritter. Er besaß eine bemerkenswerte Sammlung von Musikalien, und darauf aufbauend stattete er seine Veröffentlichung *Zur Geschichte des Orgelspiels* (1884) mit einem II. Band aus, der zahlreiche musikalische Beispiele enthält. Gotthold Frotscher griff 1935/36 auf diese Form einer Veröffentlichung zurück und berücksichtigte dabei vorrangig unbekannte "Gebrauchsmusik" (FROTSCHER, 1959, [Beispielband](#)). August Gottfried Ritters Orgelschule *Kunst des Orgelspiels* enthält in der Neuausgabe von 1858 u. a. Kompositionen von Gottlieb Muffat, Johann Kuhnau, Michael Gotthard Fischer und Johann Ludwig Krebs. In der später hinzugefügten Dritten Abtheilung finden sich Stücke von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. Er griff außerdem auf einzelne Stücke der Lehrwerksautoren Christian Heinrich Rinck und Johann Christian Friedrich Schneider zurück. Friedrich Wilhelm Schütze schreibt über die Verwendung ausgewählter Fremdkompositionen: *Sodann bietet vorliegende Orgelschule einen reichen Schatz klassischer Tonstücke, die alle nach Inhalt und Form mustergültig sind. Denn ausser den Bachschen Kompositionen, die in der Orgelschule reichlich vertreten sind, wurden fast ohne Ausnahme nur solche Orgeltonstücke gewählt, die im Bachschen Geiste geschrieben sind*. (VOLTZ, 2002, S. 84) Es ist festzustellen, dass in den Orgelschulen dieser Zeit häufiger auch Werke zeitgenössischer Orgelkomponisten enthalten sind.

Die Orgelkompositionen des 19. Jahrhunderts lassen sich in zwei Richtungen aufgliedern. Die Titel mancher Sammlungen bezeichnen sie direkt als Stücke "für Lehrer und Organisten", komponiert beispielsweise von Christian Heinrich Rinck, Michael Gotthard Fischer, Johann Georg Herzog oder Theophil Forchhammer. Die andere, konzertant-virtuose Richtung orientierte sich eher an der symphonischen und Klaviermusik und wird u. a. repräsentiert durch Felix Mendelssohn Bartholdy, August Gottfried Ritter, Gustav Merkel und Joseph G. Rheinberger.

Da die frühen Orgelschulen des 19. Jahrhunderts nur wenig Angaben zur Interpretation liefern, kommt man bei heutigen Betrachtungen zu diesem und auch zum Gegenstand der Spieltechnik nicht umhin, einen Blick auf die Klavierschulen der Zeit zu werfen<sup>43</sup>. Überhaupt gewann der Einfluss der

<sup>42</sup>Noch in Merseburg hatte Ritter neben dem Domorganistenamt eine Anstellung als Gymnasiallehrer für Musik und Geographie.

<sup>43</sup>Vgl. (LAUKVIK, 2000, S. 19)

Klaviertechnik auf das Orgelspiel im 19. Jahrhundert wesentlich an Bedeutung. Zu den bedeutenden Klavierpädagogen nach Franz Liszt in Deutschland zählten Adolph Kullak (1823-1862, *Die Ästhetik des Klavierspiels*, Leipzig 1860) Ludwig Deppe (1828-1890, Lehrer von Emil Sauer) und Elisabeth Caland (1862-1929, *Das künstlerische Klavierspiel*, Magdeburg 1910). Im 19. Jahrhundert war das Klavier meist das Instrument, auf dem die Organisten vorrangig übten. Der Lehrwerksautor Wilhelm Volckmar wurde auch der "Czerny der Orgel" genannt<sup>44</sup>. In der von ihm verfassten Orgelschule von (ca. 1858) werden Spieltechnik und Interpretation so minutiös wie in keinem anderen Orgellehrwerk des 19. Jahrhunderts behandelt.

Laut Arnfried Edler wurde im 19. Jahrhundert die Improvisation geradezu zum *populären umgangsmäßigen Gegenpol der immer artifizieller werdenden Komposition abgewertet* (EDLER, 1982, S. 170). Wie bereits angedeutet, wurden zahlreiche Sammlungen mit gottesdienstlicher Gebrauchsmusik herausgegeben, die aufgrund zurückgehender Fähigkeiten in der Orgelimprovisation begehrt waren. In den meisten Orgelschulen wird der Gegenstand der Improvisation nur indirekt angesprochen. Ludwig Ernst Gebhardi möchte in seiner *Theoretisch-practischen Orgelschule* im Hinblick auf spätere Improvisationsstudien die nötigen Kenntnisse und Fähigkeiten vermittelt wissen<sup>45</sup>. Albert Ludwig zielte in seinen Ausführungen letztendlich auf improvisierendes liturgisches Orgelspiel. Der Schüler solle jedoch *seine Pièces nicht einem Meister entleihen*. (LUDWIG, 1861, S. 14) Die letzten Abschnitte seiner Methodik handeln vom Fugenspiel und vom freien Orgelspiel.

Es gab im 19. Jahrhundert fähige Improvisatoren, die ihre Kunst mit hohem Anspruch pflegten. Zu ihnen zählte zweifelsohne August Gottfried Ritter, über den sein ehemaliger Schüler Rudolph Palme schrieb: *Gedanken verlangte er vom Organisten und welch großes, in dieser Beziehung einziges Vorbild er gegeben, werden alle diejenigen bezeugen, die Gelegenheit hatten, seine ... Improvisationen zu hören*. (PALME, 1995, S. 22)

August Gottfried Ritter hatte bei der Bearbeitung des 2. praktischen Teils seiner Orgelschule im Blick, dass dabei *vorzugsweise jene Anstalten, aus denen gegenwärtig die bei weitem grösste Anzahl unserer Organisten hervorgeht - die Seminarien - berücksichtigt werden*. (RITTER, 1858, Vorwort) Dazu nahm er für die Anfangsphase des Unterrichtes erforderliche Vorübungen auf. Eine wesentliche Aufgabe des Schülers bei der Arbeit mit der Orgelschule sieht er in der *Aneignung der mechanischen Fertigkeit*. Dies soll er auch durch *geistige Arbeit* üben, indem er schriftlich oder vom Blatt spielend transponiert und andere verändernde Übungen vornimmt. Es soll *Lehrern wie Schülern, Gelegenheit belassen werden, gewisse Unvollständigkeiten durch die eigene Thätigkeit zu ergänzen*. ... *Der Schüler soll, nach meinem Dafürhalten, aus der künstlerischen Individualität seines Lehrers einzelne Hauptzüge als die seinigen aus der Anstalt mit fortnehmen*. (RITTER, 1858, Vorwort) Karen Voltz kommt zu dem Schluss, dass die künstlerischen Lernbereiche in den Lehrwerken des 19. Jahrhunderts nur wenig bedacht werden. Die Autoren scheinen es vorrangig der Verantwortung des Lehrers zu überlassen, dem Schüler diesbezüglich Anweisungen mitzuteilen (VOLTZ, 2002, S. 96). Friedrich Wilhelm Schütze vermittelt jedoch tatsächlich in seinem Handbuch zur practischen Orgelschule Anweisungen, die im Bereich von Analyse und Phrasierung hohes Bewußtsein und Reflexionsvermögen erkennen lassen (LAUKVIK, 2000, S. 18). Es kommt ihm auf eine instruktive *Anordnung der Lehrstoffe* an, welche neben der Spieltechnik mit der *kunstmässigen Anordnung und Durchführung der Stücke* (SCHÜTZE, 1877, S. IV) vertraut machen soll. Teils durch *leichtfassliche Belehrungen ...*, teils durch *Analyse von Mustern* verschiedener Gattungen erfährt der Leser *das Wissensnötigste*. (SCHÜTZE, 1877, S. IV) Das Titelblatt zu Ritters Kunst des Orgelspiels lautet im weiteren: *Ein unentbehrliches Lehr- und Lernbuch für den ersten Anfänger bis zum vollendeten Orgelspieler, insbesondere für den Orgelunterricht in Schullehrer-Seminaren und Präparandenschulen*. Darüber hinaus wird das Werk vom Verleger *den Organistenschulen und Conservatorien für Musik zu Bergen in Norwegen, in Berlin, Breslau, ..., Dessau, ..., Königsberg in Preußen, Leipzig, London, ..., München, New-York, ..., Stuttgart und Wien* dargeboten. (RITTER, 1858)

<sup>44</sup>Vgl. (LAUKVIK, 2000, S. 18)

<sup>45</sup>Vgl. (VOLTZ, 2002, S. 86)



## 2.11 Institute mit weiterführendem Bildungsziel und künstlerischer Ausrichtung

Akademische Institute für Kirchenmusik entstanden 1815 in Breslau, 1822 in Berlin und 1824 in Königsberg. Vorrangig dort wurde das konzertgemäße Orgelspiel unterrichtet. Das von Carl Friedrich Zelter ins Leben gerufene Akademische Institut für Kirchenmusik in Berlin war die beispielgebende höhere Bildungsanstalt. Ziel war die Ausbildung von Organisten, Kantoren und Musiklehrern, welche mit einer staatlichen Prüfung endete. Zu den Unterrichtsgegenständen zählten Orgelspiel und Orgelkunde, Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition. (Vgl. (SOWA, 1973, S. 73)). Mit der Übernahme der Institutsleitung durch August Wilhelm Bach im Jahr 1832 wurden Aufnahmeprüfungen und feste Lehrpläne üblich. Die in einer Art Aufbaustudium konzipierte Ausbildung dauerte zunächst ein Semester und wurde später auf ein Jahr verlängert. Grundständige Studiengänge wurden erst im 20. Jahrhundert eingerichtet (DINGLINGER, 1997, S. 235). An der im Volksmund "Bachsches Orgelinstitut" genannten Einrichtung übernahm 1869 August Haupt die Orgelklasse, er wiederum wurde abgelöst von Heinrich Reimann.

Es bildeten sich mit den Orgelklassen der verschiedenen Konservatorien und Akademien Lehrinstitutionen, denen die dort Lehrenden ein spezielles Gepräge gaben. So waren es in Breslau der Rinck-Schüler Adolph Friedrich Hesse, in München Johann Georg Herzog und dessen Schüler Joseph G. Rheinberger, in Königsberg Daniel Gottlob Türks ehemaliger Schüler Wilhelm Jensen, in Leipzig Carl Ferdinand Becker sowie in Stuttgart Immanuel Faißt und Eduard Adolf Tod (Vgl. (ZYWIETZ, 1997, Sp. 1084)). Einige Orgellehrer waren noch mit der Bach-Tradition in Berührung gekommen. Im 19. Jahrhundert wurden Bachsche Orgelwerke oft einförmig im Fortissimo ausgeführt. Karl Straube spricht pauschal von einem *starren Berliner Bach-Stil*, der sich *in einem dicken Klangbrei* festgefahren habe. Überlieferten Traditionen haftete mitunter der *Ruf des Unmodern- und Veraltetseins* an, man konstatierte *Fesseln eines schulmeisterlichen Konservativismus* (GURLITT, 1959, S. 8f). Der Pariser Organist und Musikpublizist Félix Danjou berichtet nach einer Reise durch Deutschland Mitte des 19. Jahrhunderts: *Dem unbestreitbaren Talent der deutschen Organisten der Bach-Schule gebührt meine Achtung; ich zögere nicht zuzugeben, daß sie durch ihre Fähigkeit zur Interpretation und ihre musikalische Kenntnis generell weit über den französischen Künstlern stehen; jedoch glaube ich nicht, daß sie Perfektion erlangt haben, ...* (KOOIMAN, 1989a, S. 200). Insbesondere das Pedalspiel von Adolph Friedrich Hesse in Paris wird 1844 mit Aufmerksamkeit bedacht: *Er ist der König des Pedals; für ihn sind die Hände nur Nebensache. Der Breslauer Organist improvisiert wenig. Er liebt Kraft und Lärm.* (KOOIMAN, 1989a, S. 202)

Eine Reihe von Orgellehrwerken brachte eine Einführung in Bau und Geschichte der Orgel. Behandelt werden diese Themen u. a. bei Johann Christian Friedrich Schneider, Friedrich Wilhelm Schütze (in dem zur Orgelschule gehörenden Handbuch), August Gottfried Ritter und Ludwig Ernst Gebhardi. Zusätzlich gab es eigene Lehrbücher für den Orgelbau wie Johann Gottlob Töpfers *Lehrbuch der Orgelbaukunst* (Weimar, 1855) oder von Heinrich Riemann das *Handbuch der Orgel (Orgellehre)* (Leipzig, 1888) sowie Walther Edmund Ehrenhofers *Taschenbuch des Orgelbau-Revisors* (Wien, 1909). 1911 wurde Bernhard Kothes *Kleine Orgelbaulehre* veröffentlicht.

Es erschienen auch andere Kompendien wie der von Bernhard Kothe und Theophil Forchhammer 1890 herausgegebene *Führer durch die Orgelliteratur* und Hugo Riemanns *Katechismus der Orgel* (Leipzig, 1888)<sup>46</sup>.

Hugo Riemanns Ansichten, welche der Musikanalyse den richtungsbestimmenden Ansatz für die Interpretation zuwiesen, führten zu einer grundlegenden Änderung des musikalischen Verständnisses hinsichtlich Phrasierung und Akzentuierung. Dies wurde in der praktischen Musikausübung relevant. In der folgenden Zeit wurden Unterrichtspraxis und Orgellehrwerke davon beeinflusst. Jon Laukvik schreibt, *dass Riemann und einige seiner Zeitgenossen der Art des Interpretierens tatsächlich eine andere Richtung gaben.* (LAUKVIK, 2000, S. 20)

1890 erschien in Zusammenarbeit Hugo Riemanns mit dem Hamburger Petriorganisten Carl Friedrich Armbrust *Technischen Studien für Orgel. Ein Supplement zu jeder Orgelschule*. Dieses ergibt allerdings schon ein eigenständiges Lehrwerk, welches entsprechenden Text enthält. Mit Johann Julius Schneiders *Pedalstudien zur Erreichung des obligaten Pedalspiels* op. 67 und op. 48 und Gustav Merckels *30 Pedal-Etüden*, Op. 182 kamen spezielle Studien für Pedal heraus. Derlei Etüden findet man

<sup>46</sup>Bereits 1868 hatte der Leipziger Thomaskantor Ernst Friedrich Richter einen "Katechismus der Orgel" veröffentlicht.

in Orgelschulen kaum. Michael Schneider führt in seiner Dissertation *Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jhs. in Deutschland, dargestellt an den Orgelschulen der Zeit* (1941) auch andere frühere Schulwerke auf, die nur Spieltechnik, insbesondere des Pedals, behandeln (HERING, 1816), Anton André: *Die 12 Dur- und Molltonleitern und die chromat. Tonleiter für das Pedal* (1850)<sup>47</sup>. In der genannten Dissertation wurde zum ersten Mal der Gegenstand von Orgelschulen wissenschaftlich untersucht. Michael Schneider bestätigt den Einfluss eines gewissen Konservatismus auf die Konzeption von Orgelschulwerken des 19. Jahrhunderts und auf deren Rezeption. Dies lässt sich auf jene Lehrergenerationen zurückführen, welche unabänderlich der alten Tradition verpflichtet waren. Michael Schneider untergliedert die Orgelschulen des 19. Jahrhunderts in zwei Richtungen:

#### I. Theoretisch-praktische Orgelschulen

bieten den Lehrstoff mit theoretischen Bemerkungen versehen und behandeln den Stoff komplex, berücksichtigen also neben spieltechnischen auch liturgische und musiktheoretische Aspekte.

#### II. Praktische Orgelschulen

beinhalten progressiv praktisches Unterrichtsmaterial, das auch zugleich als Spielrepertoire für den Gottesdienst verwendet werden kann.

Nach Einschätzung Jon Laukviks setzten die deutschen Orgelschulen mehrheitlich beim Anfangsstadium des Schülers an, wogegen die französischen Lehrwerke vor allem das Ziel verfolgten, Pianisten eine Einführung in das Orgelspiel zu gewähren (LAUKVIK, 2000, S. 17).

Bewährte Orgelschulen wurden neu aufgelegt<sup>48</sup> bzw. den neuen Entwicklungen angemessen überarbeitet. Wilhelm Volckmar lieferte eine *Neue sorgfältig revidierte und mit Applicaturen versehene Ausgabe* von Christian Heinrich Rincks *Practischer Orgelschule*. Paul Claußnitzer gab Gustav Merkels Orgelschule op. 177 neu heraus. Gotthilf Wilhelm Körners *Der praktische Organist* erfuhr eine Neuauflage durch Paul Claußnitzer und Karl Straube. Karl Hoyer gab 1935 die von Bösch und Linnarz verfasste *Kleine Orgelschule zur gründlichen Erlernung des kirchlichen Orgelspiels* in vollständiger Überarbeitung heraus. Die von Alfred Glaus revidierte, stark durch Hugo Riemanns Ansichten geprägte Neuauflage von Ritters *Kunst des Orgelspiels* brachte zusätzlich einen *Kleinen Anhang für katholische Organisten* von Otto Diebold.

Vor allen anderen Lehrwerksverfassern orientierten sich Josef Schildknecht und Johann Georg Herzog bezüglich des gottesdienstlichen Spiels am Gregorianischen Choral. Diese Schulen wurden im 20. Jahrhundert neu herausgegeben von Hermann Schroeder (Schildknecht) und Arthur Piechler (Herzog).

## 2.12 Karl Straube als wegweisender Orgelpädagoge

Im Jahr 1907 nahm Karl Straube seine Lehrtätigkeit am Landeskonservatorium Leipzig auf. Hier begründete er die sogenannte „Leipziger Schule“. Zu jener Zeit waren folgende Lehrwerke neu erschienen:

Paul Homeyer<sup>49</sup>, Robert Schwalz: *Orgelschule* (Steingräber)<sup>50</sup>,  
Johannes Ev. Habert: *Praktische Orgelschule* Op. 16, II Teile (Breitkopf & Härtel Leipzig, 1887/91),  
Josef Schildknecht: *Orgelschule* (Luzern, 1896),  
Rudolf Bibl: *Orgelschule* op. 81 (Brockhaus, Leipzig, 1897).

Die *Practische Orgelschule* (Leipzig, 1838) Friedrich Wilhelm Schützes hebt Karl Straube besonders hervor: dieser habe mit der *Weise seiner Bildung die Probleme am tiefsten erfasst* (GURLITT, 1959, S. 114).

Eine praktische Orgelschule hat Karl Straube nie veröffentlicht, wohl aber, wie bereits erwähnt, Johann Julius Schneiders *Pedalstudien* und Gotthilf Wilhelm Körners *Der praktische Organist* neu ediert. In einem Brief an Michael Schneider wird allerdings deutlich, dass Karl Straube die Frage nach Herausgabe einer eigenen Orgelschule durchaus beschäftigte: *Dennoch bleibt das eigentliche Problem*

<sup>47</sup>Zitiert nach (SCHNEIDER, 1941, S. 11)

<sup>48</sup>Palme schreibt zur Ritters Orgelschule: *Nach dieser Orgelschule, deren zweiter Teil schon in zehnter Auflage vorliegt, ist eine großer Teil unserer deutschen Organisten in Lehrerseminaren gebildet.* Zitiert nach (PALME, 1995, S. 23)

<sup>49</sup>Paul Homeyer war Karl Straubes direkter Vorgänger als Orgellehrer am Landeskonservatorium.

<sup>50</sup>Genauere Angaben sind zur Zeit nicht zugänglich.

*der Tage bestehen: brauchen wir für unsere Zeit noch eine Orgelschule? Und wenn ja, wie sollten in etwa Form und Inhalt dieser Schule beschaffen sein? Und endlich, würden Sie bereit sein, eine solche mit mir gemeinsam zu verfassen und zu veröffentlichen?* (GURLITT, 1959, S. 114)

Johann Sebastian Bachs *Orgel-Büchlein* war in Karl Straubes Augen *die ideale Orgelschule, um die nur wenige herunkamen* (HELD und HELD, 1976, S. 55). Die Herausgabe Bachscher Orgelwerke war für ihn eine andauernde und vom Streben nach Aktualität gekennzeichnete Aufgabe. Sechzehn Jahre nach Herausgabe des II. Bandes der Orgelwerke Bachs realisierte Karl Straube eine in seinen Augen unumgängliche Neuausgabe. Ab Februar 1944 war er mit seiner vielbesprochenen Bachausgabe beschäftigt und es waren sieben Bände in der ersten Durcharbeitung fertiggestellt<sup>51</sup>. *Es handelt sich um eine ganz schlichte pädagogische Arbeit, ohne geistsprühende Anmerkungen, ..., sehr vielen Fingersätzen ohne Gleitungen von Taste zu Taste, sondern nach Möglichkeit mit wechselnden Fingern für die kommenden Schleifladen.* (GURLITT, 1959, S. 177) Es war augenscheinlich eine Neuentwicklung, von gleitenden Fingern zum wechselnden Fingergebrauch überzugehen. Karl Straube kam es im Besonderen darauf an, mittels der Notenausgabe dem Studierenden eine Hilfe zu geben, die ihn als selbstständig denkende Persönlichkeit nicht bevormunden würde. Das Pädagogische scheint hier gegenüber dem Künstlerischen in den Vordergrund zu treten (Vgl. (GURLITT, 1959, S. 177)). Im Entwurf des Vorwortes formuliert er die Notwendigkeit, dem Studierenden *nicht nur das Wesen des Bachschen Choralwerkes, vielmehr auch seine Stellung und Verwendung im heutigen Gottesdienst* klarzumachen. Dazu ist es auch notwendig, *auf die dem Ganzen zugrunde liegenden religiösen Inhalte hinzuweisen.* (GURLITT, 1959, S. 186) Gemeinsam mit Max Reger bearbeitete er Johann Sebastian Bachs zweistimmige Inventionen für die Orgel, welches von Max Reger 1903 als *Schule des Triospiels* bei Lauterbach in Leipzig veröffentlicht wurde. 1904 kam der I. Band von *Alte Meister des Orgelspiels* mit Werken norddeutscher Orgelmeister des 17. und 18. Jahrhunderts heraus, ausgerichtet auf die klanglichen Mittel der damals modernen Orgeln, mit Übergangsdynamik rechnend und dem Temperament subjektiver Auslegung Raum gewährend. *Wie ich auf der Orgel artikulierte, habe ich in meiner Ausgabe "Alte Meister des Orgelspiels" ... durch nähere Vortragsbezeichnungen niederzulegen versucht.* (GURLITT, 1959, S. 10) Die enthaltenen Aufführungsvorschriften entsprangen weniger nüchternen Überlegungen am Schreibtisch, sondern waren Ausdruck ursprünglichen, spontanen Empfindens. 1929 erfuhr jene zweibändige Sammlung eine Neuausgabe. Im Vorwort zum I. Band spricht Karl Straube im Geist der "neuen Orgelbewegung": *Dem inneren Wesen der Werke aus dem großen Zeitalter der Orgelkomposition annähernd gerecht zu werden, muß immer das Wollen jeglicher Orgelspielkunst sein, die Höheres erstrebt, als durch leeres Farbenspiel dem Ohre Ergötzung geben zu wollen.* (STRAUBE, 1929, Vorwort) Mit der Wiederentdeckung der Schnitger-Orgel 1922 in St. Jacobi Hamburg durch Günther Ramin und Hans Henny Jahnn und dem Neubau der Praetorius-Orgel in der Freiburger Universität ein Jahr zuvor waren Marksteine für ein neues Orgelideal gesetzt, welches sich später von der orchestralen Orgel des 19. Jahrhunderts deutlich abwandte. Im Zusammenhang mit der Planung einer Neuausgabe der Orgelwerke Max Regers äußerte Karl Straube gegenüber Oskar Söhngen: *Die Tendenz meines Wollens geht dahin, dieses Orgelwerk von Max Reger lebendig zu erhalten, auch für den Orgeltypus der klassischen Zeit. Aber ist es richtig, den romantischen Klang der Orgeln um 1900 auszuschalten?* (GURLITT, 1959, S. 197) Er denkt voraus bis in das Jahr 1986, wo nicht mehr auszuschließen sei, dass *die deutsche Orgelbewegung als Historismus abgelehnt wird und eine Rückkehr zu den Werten der romantischen Orgel als der Weisheit letzter Schluß gepredigt wird. Was wird dann aus meiner praktischen Regerausgabe?* Man kann diese vorausschauende Weitsicht Karl Straubes bewundern, denn in gewisser Weise ist seine Prognose eingetreten. Gerade ab den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts geriet die neobarocke Klangästhetik ins Abseits und der "romantische" Orgeltypus entwickelte neue Anziehungskraft. Die langjährige Bedeutung und anziehende Wirkung der "Leipziger Schule" hing unmittelbar mit der besonderen Ausstrahlung und den Ambitionen des Pädagogen und Künstlers Karl Straube zusammen. Folgende Merkmale sind meines Erachtens dabei zu erkennen:

- umfassende Berücksichtigung der Arbeitsfelder einer Studentenpersönlichkeit
- professionelle Perfektionierung im Kontext zu einer gediegenen Klavierausbildung
- perfekte Beherrschung der Spieltechnik als eine Voraussetzung zur Beseelung jeder einzelnen musikalischen Figur
- Heranbildung eigenständig handelnder, kompetenter Künstlerpersönlichkeiten, die zu Ausdruck und Empfinden befähigt sind

<sup>51</sup>Infolge der Luftangriffe auf Leipzig konnte das Projekt nicht vollendet werden.

- Bereitschaft zu völliger Hingabe an das Kunstwerk
- analytische Beschäftigung mit Notentext und Aufführungshinweisen, logischer Interpretationsstil (nach dem Vorbild Hans von Bülow's)
- Sensitivität des Orgelspiels nach Vorbild des Klavier- und Geigenspiels (nach dem Vorbild von Joseph Joachim)
- umfassende Beschäftigung mit Vokal- und Instrumentalmusik sowie der Aufführungspraxis des Bachschen Oeuvres
- waches Interesse an der aktuellen Entwicklung des Orgelbaus, bei der Interpretation Berücksichtigung der Struktur der verfügbaren Instrumente
- besondere interpretatorische Ansätze, z. B.: gleichzeitiges Spiel einer Hand auf unterschiedlichen Manualen, dynamische Gestaltung ("Crescendo-Fuge") unter Umständen mit leichtem, kontinuierlich angelegtem *accelerando*
- Kontakt und Erfahrungsaustausch mit führenden Musikerkollegen seiner Zeit

Der ehemalige Straube-Schüler Johannes Piersig macht allerdings zu "Straube als Pädagogen" folgende kritische Anmerkung: *Straube verwirklichte sich sozusagen als Summe aller Pädagogik; ... entscheidend war der aus seiner Persönlichkeitsentwicklung resultierende Druck ...; allerdings wird man, vom Erfolgsziel aus rückblickend, auch recht bedenkliche Mittel nachträglich als 'positiv' werten müssen.* (SCHINKÖTH, 1993, S. 111)

Karl Straubes Ziel war es, dass *die Sachwalter der Musica Sacra zu den gebildetsten und fähigsten der Musiker gehören sollten.* (HELD und HELD, 1976, S. 23) Mit der über ganz Deutschland verteilten Besetzung von Stellen mit Leipziger Absolventen erfuhr die Leipziger Spieltradition eine weite Verbreitung. Zudem orientierten sich auch andere Ausbildungsstätten am Leipziger Vorbild. Arthur Piechler, am Augsburger Leopold-Mozart-Konservatorium für die Orgelausbildung verantwortlich, hielt sich für einige Wochen bei Karl Straube in Leipzig auf, wo er *insbesondere die Leipziger Bach-Tradition gründlich studieren* (LETHMAIR und DANLER, 1976, S. 20) wollte. Die "Leipziger Schule" brachte einerseits einen ungeheuren Qualitätsschub in puncto Spieltechnik und Repertoirebildung. Zum anderen kam es zu einer weitgehenden *Gleichschaltung interpretatorischer Ansichten* (LAUKVIK, 2000, S. 18). Aufgrund fortgesetzter Lehrer-Schüler-Beziehungen dauerte diese Tradition einer Leipziger Bach-Interpretation bis zum letzten Viertel des 20. Jahrhunderts an.

Die Einführung einer neuen deutschen Reichsverfassung 1919 hatte in den darauffolgenden Jahren die Schließung der Lehrerseminare und Präparandenanstalten zur Folge. An den neu entstehenden pädagogischen Instituten und Akademien war die Orgelausbildung kein fester und garantierter Bestandteil mehr. Erst zu späterer Zeit boten pädagogische Akademien zusätzlich eine Organisten- oder Chorleiterausbildung an. Kurse für nebenamtliche Kirchenmusiker wurden unter anderem 1919 am Kirchenmusikalischen Institut am Landeskonservatorium Leipzig und seit 1925 an der Kirchenmusikalischen Abteilung in Dortmund eingerichtet (Vgl. (VOLTZ, 2002, S.148)). 1924 wurde aus der ein Jahr zuvor eröffneten "Organistenschule" der Schleswig-Holsteinischen Landeskirche die "Landeskirchliche Schule für Kirchenmusik Eckernförde". Im Jahr 1925 richtete die Kirchenprovinz Sachsen die Evangelische Kirchenmusikschule Aschersleben ein. In Regensburg war die katholische Kirchenmusikschule bereits 1874 und in Aachen 1881 gegründet worden.

Wie von den Eckernförder Aufnahmeprüfungsbedingungen bekannt ist, war eine Vorbildung im Orgelspiel erwünscht, aber nicht zwingend erforderlich (Vgl. (SCHÖNE, 1998, S. 226)). Dass eine Nutzung von Orgelschulen beim Unterricht von Studienanfängern infrage kam, erscheint wahrscheinlich. Aus dem Jahr 1930 gibt ein Eckernförder Zeugnis für den Abschluss als *Organist und Chorleiter in Städtischen Gemeinden* Auskunft über die Prüfungsstücke: *Bach, Präludium und Fuge e-Moll (Bd. II), Es-Dur (Bd. III) und a-Moll (Bd. II), ... Choräle und Vorspiele* (SCHÖNE, 1998, S. 227). Dies ist ein bemerkenswertes Prüfungsrepertoire angesichts der relativ kurzen Studienzeit von nur 2 Jahren. Es ist zu vermuten, dass wesentliche Teile des Eckernförder Lehrplans auf die Vorlage derer des Leipziger Kirchenmusikalischen Instituts zurückgehen. Der Eckernförder Kurator und spätere LKMD Erwin Zillinger war ehemals Schüler von Karl Straube und mit diesem gut bekannt.

In Aschersleben galten einheitliche Richtlinien für den Bereich der Evangelischen Kirche der alt-preußischen Union, nach denen für die Aufnahmeprüfung in der Regel das Abspielen von Choralsätzen auf der Orgel oder zumindest aber auf dem Harmonium gefordert war.



Das Harmonium als Hausinstrument und Orgelersatz war um 1900 weit verbreitet. Meist handelte es sich um einfache, einmanualige Instrumente. Harmoniums mit zwei Manualen oder Pedalharmoniums boten zu Übzwecken schon komfortablere Bedingungen. Es bleibt hier kein Raum, um detailliert auf Lehrwerke für Harmonium einzugehen. Diese waren, wie auch zahlreiche Bearbeitungen und Kompositionen für das Instrument, zumeist weniger auf das kirchliche Musizieren ausgerichtet. Im Katalog der Edition Peters ist heute noch die *Schule zum Selbstunterricht* op. 16 von August Reinhard enthalten. Von Hermann Protze ist die *Praktische Schule für Aeolus-Orgel-Harmonium* zu erwähnen, die gemeinsam mit der Deutsch-Amerikanischen Orgel-Harmonium-Fabrik R. Metzner<sup>52</sup> in Leipzig veröffentlicht wurde.

## 2.13 Entwicklungen in Folge der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung und der deutschen Orgelbewegung

Orgelunterricht an den Kirchenmusikschulen fand im Gegensatz zu den Lehrerseminaren nunmehr als Einzelunterricht statt. Es wurde darin besonderer Wert auf das gottesdienstliche Orgelspiel gelegt. Der Gemeindegesang hatte neue Impulse erhalten, und die Orgel gelangte zu einer wichtigen Funktion innerhalb der Liturgie der evangelisch-lutherischen Kirche. Dies machte auch die Herausgabe von neuen Choralvorspielsammlungen leichteren Schwierigkeitsgrades sinnvoll. Beispiele hierfür sind die *Choralvorspiele alter Meister*, herausgegeben von Karl Straube und die *Achtzig Choralvorspiele*, deren Herausgeber der Straube-Schüler Hermann Keller war. Die Veröffentlichung einer Auswahl von Georg Philipp Telemanns *24 fugierenden und veränderten Chorälen* durch Hermann Keller im Jahr 1936 brachte weitere geeignete Unterrichts- und Spielliteratur mit zwei- und dreistimmigen Choralbearbeitungen. Als Herausgeber alter Orgelmusik betätigten sich weitere ehemalige Schüler Karl Straubes, so Fritz Heitmann und Karl Matthaei.

Ursula Herrmann schreibt in Günther Ramins Biografie über den Orgelunterricht am Leipziger Kirchenmusikalischen Institut: *Das Orgelstudium vollzog sich vorwiegend an Werken von Bach, Buxtehude, Pachelbel, Bruhns, Böhm, Sweelinck, Frescobaldi und Scheidt; ...* (HARTMANN, 1991, S. 78). Im Jahr 1931 veröffentlichte Günther Ramin das sich in 4 Teile gliedernde Werk *Das Organistenamt*. Hierin finden sich Sätze zum Gottesdienst, 2 Bände mit Choralvorspielen sowie ein Band für freies Orgelspiel. Bei der Bearbeitung von Orgelmusik für den praktischen Gebrauch folgte Günther Ramin hier dem Grundsatz, keinerlei Bezeichnung für Fingersatz oder Pedalapplikatur zu geben. Bereits Friedrich Conrad Griepenkerl stellte in seiner Vorrede zum I. Band der Ausgabe<sup>53</sup> Bachscher Orgelwerke fest, dass nach den gegebenen natürlichen Voraussetzungen der Körperbeschaffenheit des Spielers gemäß die zweckmäßigste Applikatur selbst zu wählen sei.

Das Orgelwerk Johann Sebastian Bachs stand im Mittelpunkt des Interesses. Für die führenden europäischen Organisten Marcel Dupré, Karl Straube und Fernando Germani stellte das Bachsche Oeuvre einen zentralen Schwerpunkt ihres Repertoires dar. 1927 war in Frankreich Marcel Duprés *Méthode d'Orgue* erschienen<sup>54</sup>. Er selbst empfand sich als Glied der Traditionskette Nicolas Jacques Lemmens'. Es ist jedoch erwiesen, dass eine durchgehende Spieltradition von Johann Sebastian Bach ausgehend bis hin zu Nicolas Jacques Lemmens nicht existierte. Zwar wurden in Marcel Duprés Orgelschule eine Reihe von Grundsätzen und Ausführungsregeln aufgestellt, die an Beispielen aus Werken Johann Seb. Bachs erläutert wurden (DUPRÉ, 1927, Vorwort). Ewald Kooiman weist jedoch im Zusammenhang mit den Regeln von der *Note commune* darauf hin, dass diese "Gesetze" von DUPRÉ sich in Orgelschulen in ganz Europa und in den Vereinigten Staaten finden und viel Schlimmes angerichtet haben - und dies vielleicht noch heute tun. (KOOIMAN, 2005, S. 337) Ähnlich wie in der Orgelschule *Metodo per organo* (1939-1952) des Organisten an S. Pietro in Rom, Fernando Germani, findet der Nutzer bei Marcel Dupré bis ins letzte Detail festgelegte Anweisungen für die Applikaturen und wird hinsichtlich der Ausführungsregeln unabdingbar im Sinn des Verfassers verpflichtet.

Im Jahr 1928 gab Hermann Keller die *Schule des klassischen Triospiels* heraus. Sie ist als Vorschule zu den 6 Orgelsonaten Johann Sebastian Bachs konzipiert und enthält, beginnend bei Arnolt Schlick, 15 als Orgeltrios gedruckte Kompositionen, vorwiegend aus der Barockzeit.

<sup>52</sup>6. Auflage 1907

<sup>53</sup>Edition Peters

<sup>54</sup>Die Orgelimprovisationsschule Marcel Duprés ist auf 1937 datiert.

1936 veröffentlicht Karl Matthaei sein Buch *Vom Orgelspiel*. Er beabsichtigt, nach Möglichkeit sowohl dem Laien als auch dem Orgelschüler eine Wegweisung zum künstlerischen Orgelspiel zu geben und ihn zum wahren Miterleben anzuregen (MATTHAEI, 1936/ 1949, Vorwort). Im Rahmen dieser Veröffentlichung liefert der Autor eine kurzgefaßte Würdigung der künstlerisch orgelgemäßen Interpretationsweise und ihrer klanglichen Ausdrucksmittel (MATTHAEI, 1936/ 1949, Titelseite). Neben einer knappen historischen Übersicht über die wichtigsten Epochen der Orgelmusik widmet er sich verschiedenen interpretatorischen Fragen, insbesondere bezüglich der Artikulation, Klanggestaltung und Gestaltung von Tempo und Agogik. Obgleich er sich für die möglichst stilgetreue Wiedergabe unseres musikalischen Erbgutes (MATTHAEI, 1936/ 1949, Vorwort) einsetzt, ist er trotz Weitsicht und Rückbesinnung auf historische Quellen<sup>55</sup> nicht frei vom Einfluss damaliger Ansichten und Praktiken.

1938 wird Ernst Kallers *Orgelschule* veröffentlicht. Seiner Konzeption liegt es zugrunde, zu erreichen, dass die Schüler den Weg, den die Orgelmusik im Laufe der Jahrhunderte genommen hat, in seiner technischen Entwicklung nachgehen und damit für eine wahrhaft künstlerische Darstellung und Gestaltung alter wie neuer Werke auf seinem Instrument reif werden, insbesondere auch für die unübertreffliche Kunst unseres großen Johann Sebastian Bach. (KALLER, 1938, Vorwort) Der Schwerpunkt der von Ernst Kaller ausgewählten Literatur liegt bei der Barockmusik, es gibt darüber hinaus einen relativ großen Anteil an Musik der Vorbarockzeit. Kaum Berücksichtigung finden Komponisten der klassischen und romantischen Epoche. Der vorhandene Anteil neuer Orgelmusik gehört zu den stilistisch an historische Vorbilder anknüpfenden Formen, den Idealen der Orgelbewegung folgend. Die Literatúrauswahl der Orgelschulen der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts unterscheidet sich von der jener Lehrwerke des 19. Jahrhunderts. Die Gewohnheiten der Rezeption verschiedener Musikepochen hatten sich geändert und dies fand entsprechende Berücksichtigung innerhalb des Unterrichtsrepertoires.

Hans Klotz' *Buch von der Orgel* enthält neben umfangreichen Ausführungen zum Orgelbau ein kurzes Kapitel: *Was spielt die Orgel im Gottesdienst?* (KLOTZ, 1988, S. 114-118) und den Abschnitt *Einiges für Orgelspieler* (KLOTZ, 1988, S. 147-160). Letztgenanntes Kapitel informiert über Grundsätzliches zu Spieltechnik, Artikulation, Anschlag und Agogik und reicht vom Gegenstand des Übens über Registrierungsfragen bis hin zur Interpretation der Orgelmusik einschließlich der Werke Max Regers. Das Buch ist ebenso vom Geist der deutschen Orgelbewegung durchdrungen.

Nachdem 1939 Hermann Kellers *Schule der Choralimprovisation* veröffentlicht wurde, kam im Jahr 1941 seine Orgelschule *Die Kunst des Orgelspiels* heraus. Der Autor beabsichtigte bei der Konzeption dieses Lehrwerkes, verschiedene Ansprüche von Anfängern im Orgelspiel bis hin zu die Interpretation großer Werke anstrebenden Organisten zu berücksichtigen<sup>56</sup>. Die Notwendigkeit profunden Anfangsunterrichtes mittels einer Orgelschule stellt er wie folgt heraus: *weil heute in größerem Maß als früher Hilfsorganisten ausgebildet werden müssen, die oft nur in längeren Zeitabständen Stunden haben können und daher für die Zwischenzeit ein verlässliches Unterrichtswerk nötig haben, das ihnen zeitweilig den Lehrer ersetzen kann.* (KELLER, 1941, Vorwort) Hinsichtlich interpretatorischer Fragen äußerte sich Hermann Keller insbesondere in den Veröffentlichungen *Die musikalische Artikulation, besonders bei Johann Sebastian Bach* und *Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*.

Es fanden sich bisher keine Hinweise darauf, wie Karl Straube die Orgelschulen Ernst Kallers und Hermann Kellers beurteilte. Mit Sicherheit wird er die Lehrwerke zur Kenntnis genommen haben. Der weiter oben zitierte Brief an Michael Schneider entstammt dem Monat April des Jahres 1941. Es ist zu vermuten, dass Karl Straube die beiden Orgelschulen seiner ehemaligen Studenten für seine Arbeit als nicht besonders praktikabel einstufte. Hätte er sonst Michael Schneider zur Arbeit an einer neuen Orgelschule anregen wollen?

In den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts erfolgte eine Neuordnung der Anstellungsverhältnisse und Ausbildungsstrukturen für Kirchenmusiker. Die Verbindung von Schulumt und Organistendienst kam mit der Pensionierung der bis dahin noch im Amt befindlichen "Lehrerorganisten" zum Erliegen. Während noch um 1925 die Heranbildung nebenamtlicher Kirchenmusiker an den Kirchenmusikschulen Vorrang besaß, konnte auf Grund besserer Besoldungsverhältnisse in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das kirchenmusikalische Nebenamt zurückgefahren werden. Das zu einer hauptberuflichen Tätigkeit befähigende Studium war an Fachakademien, Konservatorien, kirchlichen Ausbildungsstätten und staatlichen Musikhochschulen zu absolvieren (Vgl. (LAMERSDORF, 1990, S. 18f). Die Begabtenauswahl wurde wesentlich strenger betrieben und die Ausbildung deutlich intensiviert

<sup>55</sup>z. B. die Spielanweisungen Samuel Scheidts in der *Tabulatura Nova*

<sup>56</sup>was zu gewährleisten ihm hier allerdings nicht gelang

(VOLTZ, 2002, S. 148). Wenn der Unterricht an den Kirchenmusikschulen nunmehr vorrangig als Einzelunterricht stattfand, schloss dies nicht aus, dass einige Professoren ihre Studenten in Gruppen unterrichteten, wie in Leipzig beispielsweise Karl Straube und Günther Ramin. In der Zeit nach dem 2. Weltkrieg betrug das Durchschnittsalter der Hochscholstudenten etwa 34<sup>57</sup> Jahre (Vgl. (LETHMAIR und DANLER, 1976, S. 47)). Während der Kriegsjahre konnte aufgrund militärpflichtiger Dozenten und Studenten der Studienbetrieb nur mit Einschränkungen gewährleistet werden. Die Heranbildung junger Organisten, auch für den nebenamtlichen Dienst, gewann zunächst deutlich an Bedeutung. Auf die Zielsetzung gottesdienstlichen Orgelspiels konzentrierte sich auch der Orgelunterricht außerhalb kirchenmusikalischer Ausbildungsstätten, der durch die hauptberuflichen Kirchenmusiker innerhalb des Dienstauftrages erteilt wurde. Walter Opp schreibt: *Die Anfangsgründe im Orgelspiel erlernt man heute meist bei hauptamtlichen Kantoren, nachdem man sich die Grundkenntnisse im Klavierspiel angeeignet hat* (OPP, 1977, S. 56). Veröffentlichungen tätiger Kirchenmusiker seit den 50er Jahren bieten hierfür entsprechende Belege: der Magdeburger Werner Tell gab 1950 eine *Schule des gottesdienstlichen Orgelspiels* heraus. Im Kontext seiner pädagogischen Arbeit mit Schülern in der Ausbildung zum nebenamtlichen Organisten ist des weiteren die *Improvisationslehre für die Orgel* (Leipzig/ Berlin, 1954) zu benennen. Die *Kleine Orgelschule für Anfänger* von Otto Spar (Berlin, 1951) ist heute in Vergessenheit geraten. Sie sollte *eine Handreichung für den Orgelschüler sein, der keine Vorbildung im Klavierspiel besitzt oder dessen Klaviertechnik so viele Mängel aufweist, daß sie für die Orgel nicht zu gebrauchen ist*. (SPAR, 1951, Vorwort) Arthur Piechler veröffentlichte im Jahr 1952 *Das praktische Orgelbuch*<sup>58</sup>, dessen Stückauswahl sich für den Anfänger gut als Unterrichtsliteratur bezüglich des Manualspiels eignet.

Karl Ferdinand Müller stellte anhand der nachgewiesenen Prüfungen fest (Vgl. (MÜLLER, 1964, S. 185), dass der kirchenmusikalische Nachwuchs für die evangelische Kirche seit 1945 zu über 90 % von den kirchlichen Ausbildungsstätten gekommen war. Erklären lässt sich dies sicherlich mit der Konzentration der C-Ausbildung für den nebenamtlichen Organistendienst an den Kirchenmusikschulen. Schon damals wird trotz bereitstehender Kirchenmusikerstellen über mangelnden Nachwuchs geklagt. Umso mehr müssten *die begabten Nachwuchskräfte in jeder Hinsicht gefördert werden, um selbst nachher in der Lage zu sein, die Ausbildung auf breiter Basis in die Hand nehmen zu können*. Auch *diejenigen, die ohne rechte Ausbildung einen solchen Dienst bereits übernommen haben* (OPP, 1977, Vorwort) sollen Gelegenheit zur Unterweisung erhalten. Als Hilfsmittel dazu war beispielsweise das *Handbuch des kirchenmusikalischen Dienstes im Nebenamt* gedacht. Der Herausgeber Walter Opp äußert sich dort zu folgenden Themen: Grundbegriffe des Orgelspiels, Orgelspiel im Gottesdienst, Einfache Improvisation und Verzierungen, Methodik des Übens und Der musikalische Ausdruck. Beigefügt ist auch ein *Kleines Literaturverzeichnis zur Orgelmusik*. Er vertritt die Grundsätze des aktiven Fingerspiels mit hämmchenähnlicher Anschlagsart, des Pedalspiels nach Fernando Germanis Regeln und der grundlegenden Legato-Spielweise auf der Orgel. Des weiteren wird ergänzend darauf verwiesen: *Im Selbstunterricht kann man sich über die Musikgeschichte informieren, durch Konzerte, Schallplatten, Radio und Fernsehen Musik hörend kennenlernen*. (OPP, 1977, S. 56)

Orgelmethodischer Unterricht zum Erwerb einer Lehrbefähigung war in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in den landeskirchlichen Ordnungen zur A- und B-Prüfung nicht als obligatorisch ausgewiesen.

Die Trennung Deutschlands in zwei Staaten führte zu einer unterschiedlichen Verbreitung der Orgellehrwerke. Vor allem die ab 1968 neu erschienenen Orgelschulen<sup>59</sup> waren über den Musikalienhandel in der DDR nicht erhältlich.

## 2.14 Die Lehrwerke des Orgelunterrichts bis zum 21. Jahrhundert

In Deutschland wurden, abgesehen von Lehrwerken für Orgelimprovisation, in der Zeit zwischen 1951 und 1973 keine neue Orgelschulen veröffentlicht. Lediglich die 1968 durch Hermann Schroeder neu

<sup>57</sup>In der heutigen Zeit absolvieren Studenten in der Regel bis spätestens zum 30. Lebensjahr das vollständige Kirchenmusikstudium inklusive Ergänzungsstudiengang.

<sup>58</sup>Eine Sammlung leichter Vor-, Zwischen- und Nachspiele für Orgel oder Harmonium.

<sup>59</sup>Josef Schildknecht/ Hermann Schroeder. Orgelschule op. 33

bearbeitete Orgelschule von Josef Schildknecht füllte gewissermaßen eine Lücke.

Neben der auch im westlichen Teil Deutschland verbreiteten Orgelschule *Ars organi* von Flor Peeters (Brussel, 1953/ 54) war es die Orgelschule des Dänen Finn Viderö (1963), die zweisprachig (englisch-deutsch) erschienen war und im deutschsprachigen Westen genutzt wurde.

Im Ausland kam es in diesem Zeitraum zu verschiedenen Veröffentlichungen von Orgelschulen: in Großbritannien von

Henry Coleman: *The church organist* (London, 1955)

Gordon Phillips: *Little School of Pedal-playing* (London, 1961)

Caleb Henry Trevor: *The Oxford organ method* (London, 1971)

In den USA wurden Orgelschulen veröffentlicht von

Richard Enright: *Introduction to organ playing* (New York, 1964)

Harold Gleason: *Method of organ playing* (New York, 1968)

Everet Jay Hilty: *Principles of organplaying* (Boulder, Colorado, 1971)

David N. Johnson: *Instruction book for beginning organists* (Augsburg Publ. House, 1973)

In Frankreich erschienen von Noélie Pierrou und Jean Bonfils *Nouvelle Méthode d'orgue* und von Rolande Falcinelli *Initiation à l'orgue* (Paris, 1971).

Mit der Veröffentlichung von Friedhelm Deis' *Orgelschule* (1973) wurde in der Bundesrepublik Deutschland die Publikation einer Reihe neuer Orgellehrwerke eingeleitet: es folgte 1978 die *Orgelschule* von Rudolf Suthoff-Groß und 1979 die *Orgelschule für den Anfangsunterricht* von Roland Weiss. Diese aktuell in Anwendung befindlichen praktischen Orgellehrwerke der Gegenwart werden im späteren Verlauf dieser Dissertation ausführlich besprochen.

Verschiedene Arbeits- und Lesebücher für Improvisation wurden veröffentlicht,

Eberhard Bonitz: *Die Orgel-Improvisation* (Tübingen, 1954)

Otto Abel: *Kleine Improvisationslehre für das gottesdienstliche Orgelspiel* (Berlin, 1957)

Ernst-Otto Göring: *Improvisation - leicht gemacht* (Berlin, 1975)

Herbert Kellat: *Improvisationslehre für Orgel* (Berlin, 1976)

Karl Gerok: *Lehrgang der Orgel-Improvisation* (Stuttgart, 1976)

Egidius Doll: *Anleitung zur Improvisation* (Regensburg, 1989)

Eine speziell der Einführung in das Spiel zeitgenössischer Orgelmusik dienende Schule ist das dreibändige *Ludus organi contemporarii* von Herbert Tachezi (1973/78). Es sind ausschließlich Kompositionen des Verfassers enthalten. Eine systematische Einführung in Notationsweisen und Spieltechniken zeitgenössischer Musik anhand neuer Orgelwerke wichtiger Komponisten des 20. Jahrhunderts ist darin jedoch nicht zu finden.

Mit *Manuale der Orgel- und Cembalotechnik* (1962) stellt Isolde Ahlgrimm anhand von Stücken der Zeit von 1571 bis 1760 ein Lehrwerk für das Spiel der "alten Musik" zur Verfügung. Die ausgewählte Literatur erfüllt gezielt die Aufgabe von Fingerübungen und Etüden. Im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts gewann die Beschäftigung mit historisch informierter Aufführungspraxis deutlich an Relevanz. Restaurierungen von Orgeln, orientiert an verlässlichen historischen Befunden, konnten nunmehr dank wiedergewonnener Fähigkeiten in alten Fertigungstechniken ausgeführt werden. Die Anwendung historischer Stimmungsarten und die weitgehende Orientierung der Restaurierungen am ursprünglichen Klangbild der Instrumente lieferten Voraussetzungen für eine angemessene klangliche Realisierung der äquivalenten Spielliteratur. Die Spielweise selbst konnte man nun mittels historischer Klaviaturmensuren und Trakturverhältnisse realisieren. Alte Fingersätze und Fußapplikaturen ließen sich nach historischen Quellen anwenden. Jean-Claude Zehnders *Zur Artikulation im Orgelspiel des 17. und 18. Jahrhunderts* (ZEHNDER, 1977), *Alte Fingersätze* (ZEHNDER, 1980) und Ludger Lohmanns *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts* (LOHMANN, 1990) gehen speziell auf die Spieltechnik und Artikulation auf der Orgel und weiteren Tasteninstrumenten in der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts ein. Helmut Perl untersucht die *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts* bezogen auf die Tasteninstrumente Orgel, Cembalo und Klavier (PERL, 1984). Er betrachtet diesen Gegenstand im Kontext von Streich- und Blasinstrumenten sowie der Vokalmusik.

Mit dem Erscheinen des 1. Teils von Jon Laukviks *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis* (LAUKVIK, 1990) tritt ein neuer Aspekt von Orgellehrwerken hinzu: als ein Kompendium über historische Spielweisen zu informieren und diese zu lehren. Dies beschränkt sich mittlerweile nicht mehr auf die Musik des Vorbarock und Barock, so dass im Jahr 2000 der 2. Teil von Jon Laukviks *Orgelschule*



mit dem Schwerpunkt "Romantik" erschienen ist. Nach Auskunft des Autors ist es vorgesehen, einen 3. Teil zur Orgelmusik des 20. Jahrhunderts zu veröffentlichen.

Durch Reprints historischer Orgelschulen wie die *Vollständige Orgelschule* von Justin Heinrich Knecht (KNECHT, 1795-96, 1798) und *Der angehende praktische Organist* von Johann Christian Kittel (KITTEL, 1803/08) sowie auch des Handbuchs zu der *Praktischen Orgelschule* von Friedrich Wilhelm Schütze (SCHÜTZE, 1877) wurde eine Reihe pädagogisch interessanter Sachinformationen und historisches Spielmateriel wieder für einen breiteren Interessentenkreis zugänglich gemacht.

Die Veröffentlichung von Fachbüchern zu begleitenden Fachthemen des Orgelunterrichts ist beispielsweise mit Wolfgang Adelungs *Einführung in den Orgelbau* (ADELUNG, 1955) nachweisbar. 1969 veröffentlichte Josef Michel seine Dissertation *Umgang mit Orgeln. Schule des Registrierens und Wegweiser für eine universale Orgel* (MICHEL, 1969). Einen wichtigen Beitrag stellt Ferdinand Klindas Buch *Orgelregistrierung* (KLINDA, 1987) dar.

Seit der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts haben einige Musikschulen Orgelunterricht im Lehrangebot. Der vom Verband deutscher Musikschulen e. V. veröffentlichte Band *Lehrplan Orgel* (VERBAND DEUTSCHER MUSIKSCHULEN E.V. VDM, 1992) bringt eine Einführung in die Geschichte der Orgel, in den Gegenstand des Orgelunterrichts und behandelt weitere methodische Aspekte. Es wird Wert auf die Verwendung mechanischer Pfeifenorgeln zu Unterrichtszwecken gelegt. Neben dem eigentlichen Lehrplan enthält die Publikation ein Literaturverzeichnis, welches Schulen, Spielliteratur sowie entsprechende Fachliteratur auflistet. Die Spielliteratur ist nach verschiedenen Leistungsstufen geordnet.

Die Instrumentalpädagogik des 20. Jahrhunderts bezieht im Gegensatz zu früheren Generationen zunehmend psychologische, medizinisch-physiologische und pädagogische Problemstellungen ein. Ende der siebziger Jahre kommt es zu einer verstärkten methodischen Öffnung und Differenzierung wissenschaftlicher Musikpädagogik.

Die Auseinandersetzung mit der Methodik des Orgelunterrichts und die Untersuchung didaktischer Komponenten führte zu verschiedenen Veröffentlichungen. Zu nennen sind die Autoren Hans Martin Balz: *Grundlagen des ersten Orgelunterrichts* (BALZ, 1991) und Hermann J. Busch: *Einiges vom Orgelüben* (BUSCH, 1996). Maximilian Zweimüller äußert sich in seinem Buch *Zur Problematik des Unterrichts im konzertanten Orgelspiel* (ZWEIMÜLLER, 1988) zunächst anhand historischer Quellen zu Fragen der Akzentuierung, Phrasierung und Artikulation sowie der Spieltechnik. Im letzten Kapitel "Der Lern- und Lehrprozeß" folgen Aussagen zu methodischen Fragestellungen der Unterrichtstätigkeit des Lehrers sowie zum Übprozeß des Schülers. In *Techniken des Orgelübens* (KRAUS, 2004) widmet sich Barbara Kraus dem Vergleich von Klavier- und Orgelüben von der Zeit des 19. Jahrhunderts an sowie den Abläufen verschiedener Übprozesse. Sie nimmt dabei Bezug auf das "innere Hören", einen Aspekt, den die Klavierpädagogin Beata Ziegler bereits zuvor speziell berücksichtigt hatte. Auch Fragen des mentalen Übens, spezieller Körperübungen sowie der Auftrittsvorbereitung finden Beachtung.

Auf Adelheid Lamersdorfs Dissertation *Orgellehrwerke: eine didaktische Untersuchung auf inhaltsanalytischer Grundlage* (LAMERSDORF, 1990) wird an späterer Stelle noch genauer eingegangen. Die Autorin bringt einen im 15. Jahrhundert beginnenden Überblick zu Orgelspiel und Orgelunterricht der aufeinander folgenden Jahrhunderte. Sie nimmt Bezug auf die unterschiedlichen, zeitbedingten Zielsetzungen von Orgelschulen. Adelheid Lamersdorf beabsichtigt, erstmals das Objekt Orgelschule als pädagogisches Medium unter Kriterien der allgemeinen Erziehungswissenschaft zu untersuchen.

Auch in Veröffentlichungen ausländischer Autoren werden deutschsprachige Orgellehrwerke besprochen. Jaap Dragt bezieht in *Orgelmethoden in Heden en Verleden* (DRAGT, 1983) neben den damals aktuellen Neuerscheinungen von Rudolf Suthoff-Gross, Friedhelm Deis und Roland Weiss auch frühere, in Deutschland erschienene Lehrwerke in die Betrachtung ein. Ewald Kooiman bringt in seinem Beitrag *Orgelscholen tussen twee werelden* (KOOIMAN, 1989b) außer der Besprechung von 5 in den USA erschienenen Orgelschulen Anmerkungen zum I. Teil von Rolf Schweizers *Orgelschule*<sup>60</sup>. Es ist zu bemerken, dass seit der Herausgabe Rolf Schweizers *Orgelschule* in Deutschland seit 1989 kein praktisch-elementares Orgellehrwerk mehr neu auf den Markt gekommen war.

Von Januar 1995 bis Dezember 1996 lief an der Universität - Gesamthochschule Siegen ein Forschungsprojekt mit dem Thema "Orgelschule. Ein stilistisch orientiertes Schulwerk zum Orgelspiel auf der Grundlage neuerer orgeldidaktischer und aufführungspraktischer Erkenntnisse". Im Jahr 2002 wurde eine deutsche Übersetzung<sup>61</sup> des US-Amerikaners John Brock: *Introduktion to Organ Playing*

<sup>60</sup>erschienen 1987

<sup>61</sup>durch Christian Herrmann Stähr

*in 17th & 18th Century Style* veröffentlicht (BROCK, 2002).

Nach Fertigstellung dieser Dissertation kam im Jahr 2009 eine neue Orgelschule auf den Notenmarkt. Barbara Kraus veröffentlichte eine Orgelschule.<sup>62</sup> (KRAUS, 2009).

Über die Vermittlungsform des regulären Orgelunterrichtes hinaus sind im 20. Jahrhundert in Gestalt von Interpretations- und Improvisationskursen, Workshops und “offenen Orgelklassen” neue Unterrichtsformen hinzugetreten. Diese dienen in erster Linie dem Erwerb von Spezialkenntnissen und spezieller Fertigkeiten des Orgelspiels. Orgelexkursionen ermöglichen einen Zugang zu authentischen Instrumenten. Heute gibt es vielfältigste Möglichkeiten zur weitgefächerten Spezialisierung hinsichtlich künstlerischer und wissenschaftlicher Fragen. Barbara Kraus hat aus den Veränderungen in den Ausbildungs- und musikpraktischen Bedingungen geschlussfolgert, dass Orgelunterricht in seinem Wesen entscheidend wirkt. Dies sei maßgeblich für die Gestaltung von Orgelschulen.

Die wesentliche und vordringliche Aufgabe im Blick auf die Zukunft wird in den Augen des Autors jedoch in einem hochwertigen und effektvollen Elementarunterricht zu suchen sein, welcher die praktischen Fähigkeiten und grundlegende theoretische Kenntnisse zum Instrumentalspiel optimal vermittelt. Dabei darf die Zielsetzung des Unterrichtes nie aus den Augen verloren werden.

*Dennoch bleibt das eigentliche Problem der Tage bestehen: brauchen wir für unsere Zeit noch eine Orgelschule?*, wie Karl Straube im Jahr 1941 feststellte (GURLITT, 1959, S. 114).

---

<sup>62</sup>Spieltechnische und gestalterische Grundlagen des künstlerischen Orgelspiels

## Kapitel 3

# Inhaltsstruktur und didaktische Zielsetzungen heute genutzter Orgellehrwerke

### 3.1 Einleitende Bemerkungen zum Gegenstand der Untersuchung

Sieben ausgewählte praktische Orgellehrwerke, die sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt in der Bundesrepublik Deutschland nachweislich genutzt werden, sind nachfolgend vorzustellen. Die methodische Entscheidung, die Ergebnisse einer Untersuchung der Lehrwerke vor der Besprechung ihrer Anwendungssituation zu disponieren, begründet sich in der Gegenständlichkeit der Lehrwerke gegenüber den individuellen Facetten ihrer Rezeption. Der Zeitraum ihrer Veröffentlichung erscheint weit gefasst. Daraus resultiert die Möglichkeit, Stationen unterschiedlich verlaufender Entwicklungen der Instrumentalpädagogik zu berücksichtigen. Daher sollen die Orgelschulen zeitlich drei Abschnitten zugeordnet werden. Ausschlaggebend für diese Einordnung sind Analogien bei den Merkmalen stilistischer Orientierung der Verfasser sowie die mögliche Zuordnung zu Zeitabschnitten einer spezifischen pädagogischen und musikpraktischen Prägung.

Didaktisch lassen sich zwei Gruppen einteilen: praktische Orgelschulen (3.1.1) und aufführungspraktisch orientiertes Lehrwerk (3.1.2). Aus dieser Systematik heraus bildet sich die Kategorie 4, welche durch Jon Laukviks Orgelschule (LAUKVIK, 1990; LAUKVIK, 2000) zur historischen Aufführungspraxis belegt wird.

#### 3.1.1 Praktische Orgelschulen

**Gruppe 1** Schulen unter dem Einfluss der “deutschen Orgelbewegung” und Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung:

- Ernst Kaller, Orgelschule (1938) in zwei Teilen
- Hermann Keller, Die Kunst des Orgelspiels (1941) <sup>1</sup>
- Werner Tell, Schule des gottesdienstlichen Orgelspiels (1950) <sup>2</sup>

Ernst Kaller und Hermann Keller gehörten zum direkten Schülerkreis Karl Straubes. Hermann Keller und Werner Tell brachten verschiedene wissenschaftliche Veröffentlichungen zum Themenbereich Orgel und Kirchenmusik heraus. Ernst Kaller und Werner Tell gehörten einer Altersgeneration an. Alle drei Autoren einte ihr Engagement für das Repertoire von Tasteninstrumenten der Bach- und Vor-Bach-Zeit und eine aktive Tätigkeit als Herausgeber “alter Musik”. Zur Zeit der deutschen Teilung waren ihre Lehrwerke im Osten Deutschlands nahezu problemlos zugänglich.

<sup>1</sup>Ein weiteres Lehrwerk Hermann Kellers: Schule der Choralimprovisation (1939)

<sup>2</sup>Ein weiteres Lehrwerk von Werner Tell: Improvisationslehre für die Orgel (1954)

**Gruppe 2** Schulen für die Anwendung innerhalb instrumentalpädagogischer Breitenarbeit:

- Friedhelm Deis, Orgelschule (1973) in drei Bänden
- Rudolf Suthoff-Groß, Orgelschule (1978) <sup>3</sup>
- Roland Weiss, Orgelschule für den Anfangsunterricht (1979) in zwei Bänden

Friedhelm Deis, Rudolf Suthoff-Groß und Roland Weiss sind mit Problemstellungen des Orgelunterrichtes für Anfänger gründlich vertraut. Sie erkannten die Notwendigkeit neuer Unterrichtsmaterialien. Hinsichtlich des Umgangs mit unterschiedlichen Vorkenntnissen im Klavierspiel haben die Verfasser nach Lösungsmöglichkeiten gesucht. Friedhelm Deis und Roland Weiss richteten die Anfangskapitel ihrer Lehrwerke darauf methodisch aus. Rudolf Suthoff-Groß stellte Bezüge zu seiner Klavierschule her.

### 3.1.2 Aufführungspraktisch orientiertes Lehrwerk

**Gruppe 3** In Bezug auf historische Aufführungspraxis entstandene Schulen, wie beispielsweise:

- Rolf Schweizer, Orgelschule. Eine methodische Anleitung für Anfänger und Fortgeschrittene (1987/89), in zwei Bänden

Seit Ende der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts sind Aspekte historischer Aufführungspraxis zu einem gewichtigen Bestandteil von Interpretation und Ausbildung geworden. Elementare Orgelschulen müssen vor diesem Hintergrund neu bewertet werden. Isolde Ahlgrimms Manuale der Orgel- und Cembalotechnik (AHLGRIMM, 1962) berücksichtigen erstmals entsprechende Interpretationsansätze innerhalb eines deutschsprachigen Lehrwerks für Tasteninstrumente. Im ersten Teil der Dissertation von Jacobus Kloppers (KLOPPERS, 1966) leuchtet der Impuls einer ästhetischen Reflexion unterschiedlicher grundsätzlicher Interpretationsmöglichkeiten hervor. Jacobus Kloppers Standpunkt lässt sich *“in der Forderung nach ‘Stiltreue’ der Interpretation zusammenfassen”* (LOHMANN, 1990, S. 18). Initiiert durch Gustav Leonhardt und Jean-Claude Zehnder, die Pioniere stilgetreuen Spiels auf historischen Tasteninstrumenten, breiten sich die Interpretationsansichten im Sinne historisch informierter Aufführungspraxis auf der Orgel allmählich aus. Rolf Schweizer stellt sich dieser Realität und trägt das Bewusstsein für jene interpretatorischen Fragestellungen in sein Lehrwerk hinein, ohne eine konsequente Verwirklichung anzustreben.

**Gruppe 4** Eine Sonderform ist:

- Jon Laukvik, Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis (1990/ 2000) in zwei Bänden <sup>4</sup> + Notenband

1990, ein Jahr nach Veröffentlichung des 2. Bandes von Rolf Schweizers Orgelschule, wurde die Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis von Jon Laukvik veröffentlicht. Dieses Lehrwerk ist keine Orgelschule für den Elementarunterricht. Als Handbuch *“auf wissenschaftlicher Grundlage mit praktischer Zielsetzung”* (BUSCH, 1992, S. 40) eignet es sich für Studenten, Orgelpädagogen und sich weiterbildende Organisten <sup>5</sup>.

Lehrwerke, die aus Bearbeitungen früherer Orgelschulen bestehen, wie die Neubearbeitung des 1. Bandes von Johann Georg Herzogs Orgelschule durch Arthur Piechler (1949) und Josef Schildknechts Orgelschule Op. 33, neu bearbeitet von Hermann Schroeder (1968), wurden bewusst von der Untersuchung ausgeschlossen. Die Rezeption von Lehrwerken des 19. Jahrhunderts kann und soll, wie wohl sie eine eigenständige Behandlung verdient, aus Gründen des Umfangs nicht Bestandteil dieser Arbeit sein.

Dem Leser dieser Arbeit soll es ermöglicht werden, auch ohne intensivere Einsicht in die besprochenen Orgelschulen eine Übersicht über deren Inhalt zu erhalten. Zunächst sollen einige Informationen zum bisherigen Stand der Analyse von Orgelschulen gegeben werden.

<sup>3</sup>Rudolf Suthoff-Groß verfasste zudem zwei Klavierschulen.

<sup>4</sup>Ein dritter Band befindet sich in Vorbereitung.

<sup>5</sup>Jon Laukvik macht zur Zielgruppe selbst keine Angaben.

### 3.2 Bereits vorliegende Erkenntnisse der Untersuchung von Orgellehrwerken

In Michael Schneiders Dissertation (SCHNEIDER, 1941) sind Angaben zum Inhalt der durch ihn analysierten Lehrwerke gebündelt zusammengestellt <sup>6</sup>. In den Veröffentlichungen von Adelheid Lamersdorf (LAMERSDORF, 1990), Karen Voltz (VOLTZ, 2002) und Jaap Dragt (DRAGT, 1983) sind Analysen von Orgellehrwerken und Betrachtungen zu deren Anwendung ausgeführt. Karen Voltz' Untersuchungsergebnisse sind vor allem historisch interessant. Wie auch Adelheid Lamersdorf feststellte, setzt sich der Beitrag Jaap Dragts bislang als einziger unter verschiedenen Aspekten so umfassend mit Orgellehrwerken auseinander. So gibt er eine Übersicht über die wichtigsten, international in Gebrauch befindlichen Orgelschulen bis etwa zum Jahr 1980. Die Veröffentlichung beinhaltet ebenso Besprechungen historischer Lehrwerke und eine Konzeption für einen "Lehrgang" des Orgelspiels. Ewald Kooiman bespricht in seinem Beitrag Orgelscholen tussen twee werelden (KOOIMAN, 1989b) neben US-amerikanischen Lehrwerken der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts den 1. Band der Orgelschule von Rolf Schweizer (SCHWEIZER, 1988). Sven Scheuren veröffentlichte eine Untersuchung unter dem Titel Orgelschulen: Verbreitung, Verwendung, Charakteristik (SCHEUREN, 1999).

Adelheid Lamersdorf behandelt im Rahmen ihrer Arbeit die Orgelschulen von Ernst Kaller, Hermann Keller, Johann Georg Herzog/ Arthur Piechler, Josef Schildknecht/ Hermann Schroeder, Werner Tell, Friedhelm Deis, Rudolf Suthoff-Groß, Roland Weiss, Rolf Schweizer und die des belgischen Autors Flor Peeters. Die Annäherung der Autorin an das Untersuchungsobjekt als pädagogisches Medium geschah unter Rückgriff auf Fragestellungen der allgemeinen Erziehungswissenschaft. Die Kategorien der Untersuchung gewann Adelheid Lamersdorf induktiv aus dem Inhalt der Orgelschulen und ergänzte sie aus eigenen Fragestellungen heraus. Gemäß der Bedeutung der Wahl der Untersuchungsmethode bei der Analyse stellte sich die Frage, ob eine gemeinsame Methode auf alle Schulen angewandt werden könne, ohne einzelne Besonderheiten zu vernachlässigen. Die Inhaltsschwerpunkte Artikulationsproblematik, Spieltechnik sowie Orgelkunde, Registrierung, Ornamentik und spezielle Notationsgewohnheiten bildeten den Ausgangspunkt für einzelne Untersuchungskategorien. Die Inhaltsanalyse der Orgelschulen erfolgte zu einem großen Teil auf empirischer Grundlage. Dies trifft insbesondere auf die Untersuchung der Anteile an Übungen und Literaturstücken innerhalb der einzelnen Schulen zu. Hierbei verwendet Adelheid Lamersdorf tabellarische Darstellungen. Die Literatúrauswahl wird unter dem besonderen Aspekt zweier Fragen analysiert:

- a) Wie wird mit der Musik vergangener Epochen umgegangen?
- b) Wie wird die Musik der Gegenwart einbezogen?

Dabei geht Adelheid Lamersdorf anhand der Rezeptionsgeschichte des musikalischen Repertoires den Entwicklungen innerhalb der Literatúrauswahlgestaltung in den vergangenen 50 Jahren nach (LAMERSDORF, 1990, S. 33). Adelheid Lamersdorf beabsichtigte zudem, die Unterrichtsmethode stärker zu berücksichtigen, als dies bislang in der orgelwissenschaftlichen Fachliteratur geschehen war. Die Autorin entwickelt einen ersten Überblick über methodische Schritte und Konzeptionen (LAMERSDORF, 1990, S. 121ff). Hinsichtlich des unterrichtsmethodischen Bereichs werden eher in bescheidenerem Umfang Erkenntnisse präsentiert.

### 3.3 Zur Gestaltung der Analysesystematik in dieser Untersuchung

Empirische Ansätze einer Analyse sollen innerhalb dieser Dissertation nicht zur Anwendung gelangen. Empirie kann Erscheinung und Versuch anzeigen, damit jedoch historische Erfahrung und Auslegung sowie logische Durchdringung nicht ersetzen. Adelheid Lamersdorfs differenzierte Untersuchung erfasst zwar feine Unterschiede zwischen den Lehrwerken, lässt jedoch konkrete Aspekte der Anwendung weitgehend außer Acht. Die Wahl einer deskriptiven Methode <sup>7</sup> im Sinne zusammengefasster Kurzbeschreibungen des Inhalts erscheint mir angemessen. Auf eine methodisch-systematische Beschreibung der ausgewählten Lehrwerke anhand ihrer Übungen im Einzelnen soll verzichtet werden. Ein aussagefähiges Bild hinsichtlich der Anwendungsmöglichkeiten ergibt sich gegebenenfalls aus dem

<sup>6</sup>beginnend bei der Wende zum 19. Jahrhundert

<sup>7</sup>wie in der Dissertation Michael Schneiders

Nachweis erkennbarer Strukturen der Orgelschulen sowie der Reflexion anzutreffender methodischer Hinweise. Karen Voltz äußerte (VOLTZ, 2002, S. 93), sie habe in den ihr vorliegenden Lehrwerken des 19. Jahrhunderts keine direkten Hinweise zur deren Anwendung vorgefunden. Es ist zu überprüfen, inwieweit Orgelschulen des 20. Jahrhunderts dieser Beobachtung widersprechen. Bezüglich der Ziel- und Inhaltsbestimmung von Orgellehrwerken sind diese auf *“alle inhaltlichen Größen des Lehrens und Lernens, wie Fächerkanon, Ziele und Inhalte”* (LAMERSDORF, 1990, S. 23f) hin zu untersuchen. Adelheid Lamersdorf sieht hierfür die Anwendungsmöglichkeit des Begriffs *“Curriculum”* gegeben.

Die Systematik der vorliegenden Untersuchung soll sich vorrangig an Fragen zum Gebrauch der Lehrwerke orientieren. Drei auch von Karen Voltz so terminierte Lehrbereiche beeinflussen die Inhaltsstruktur der vorzulegenden Untersuchung. Die Autorin bezog sich vorrangig auf das 19. Jahrhundert. Nach diesen Lernbereichen lässt sich der Inhalt der Orgelschulen untergliedern:

1. künstlerischer Lernbereich (Artikulation und Phrasierung, Dynamik und Tempo)
2. technischer Lernbereich (Manual- und Pedalspieltechnik)
3. theoretischer Lernbereich (Liturgik, Orgelbau, Musiktheorie)

Vor allem der künstlerische und der technische Lernbereich haben wesentliche Berührungspunkte.

In Tabelle 3.1 werden die festgelegten Analysekatégorien, welche meiner Untersuchung zugrunde liegen, den drei Hauptaspekten der Systematisierung gegenübergestellt. Die Lernbereiche nach Karen Voltz werden mit formulierten Inhaltsanforderungen an *“gute Lehrbücher”* aus dem 19. Jahrhundert in Beziehung gesetzt.

Aspekte der Systematisierung Analysekatégorien dieser Dissertation pädagogische Aspekte 1. Didaktische Zielsetzung geforderter Inhalt *“guter Lehrbücher”* (nach: *“Volksschulblätter”* 20) 2. Notwendige Voraussetzungen 3. Üb- und Arbeitshinweise, Auswahl der Unterrichtsliteratur Progressive Steigerung der Tonstücke (6.) 21 Lernbereiche nach Karen Voltz musikpraktische Aspekte 4. Spieltechnik systematische Applikatur für Hände und Füße (2.) II. technischer Lernbereich Übungen in Manualspiel und Pedalspiel (3.) 5. Artikulation und Betonung I. künstlerischer Lernbereich 6. Klanggestaltung/Registrierung Registrierungen (9.) 7. Aufführungspraxis geistige Behandlung der Orgel [ästhetisches Prinzip] (7.) 8. Gottesdienstliches Spiel und Improvisation protestantisch - katholisch liturgisches Orgelspiel (8.) wissenschaftlich- theoretische Aspekte 9. Kompositionsformen und -strukturen Vorführung aller Formen (4.) III. theoretischer Lernbereich Vorführung aller Entwicklungsphasen des Orgeltonsatzes aller namhaften Meister (5.) 10. Orgelkunde Belehrung über Struktur der Orgel und deren Mechanismus (1.)

Es soll erkennbar werden, wie die inhaltliche Gewichtung der untersuchten Orgelschulen ausfällt, wie in jeweils unterschiedlicher Dimension pädagogische, musikpraktische sowie wissenschaftlich-theoretische Aspekte ihre Berücksichtigung finden. Es ist nicht primär beabsichtigt, die einzelnen Lehrwerke bezüglich ihrer Qualität zu evaluieren. Letztendlich werden jedoch relevante Mängel Anhaltspunkte für die spezielle Problemanalyse bei der Anwendung von Lehrwerken ergeben.

**1. Didaktische Zielsetzungen** Welches sind die formulierten oder erkennbaren Ziele des Lehrwerkes? Für welche, nach dem Leistungsstand innerhalb der instrumentaln Ausbildung definierte Zielgruppe ist es konzipiert und geeignet? In welcher Form ist das Unterrichtsziel auf die Zielgruppe abgestimmt? Sind die Lehrwerke für den Anfangsunterricht konzipiert und vermitteln sie demzufolge musikalische Elementarkenntnisse? Inwiefern sieht die Konzeption die Möglichkeit autodidaktischer Nutzung vor? Bietet das Lehrwerk fortgeschrittenen oder bereits ausgebildeten Organisten Anregungen, die ihre Arbeitsmöglichkeiten bereichern? Welche Erfahrungen des Verfassers waren ausschlaggebend für das Entstehen und für die Gestalt der Orgelschule? Werden Sachverhalte erkennbar, die auf den Wandel musikwissenschaftlicher und -pädagogischer Erkenntnisse hinweisen?

**2. Notwendige Voraussetzungen** Von welchen zu erwartenden musikalischen Vorkenntnissen geht der Lehrwerksautor aus? Wie hat er diesbezüglich seine Erwartungen oder Empfehlungen formuliert? In welchem Umfang werden Klavierkenntnisse vorausgesetzt? Welche Schlussfolgerungen ergeben sich für Spieler anderer Tasteninstrumente? Werden Reaktionen auf sich verändernde Bedingungen des Orgelunterrichtes erkennbar?

Tabelle 3.1: Analysekatgoren dieser Untersuchung. Die erste Spalte enthält die Hauptaspekte der Systematisierung. In der zweiten Spalte werden die festgelegten Analysekatgoren meiner Untersuchung aufgelistet. Die dritte Spalte stellt diese Analysekatgoren den formulierten Inhaltsanforderungen an "gute Lehrbücher" nach "Volksschulblätter" aus dem 19. Jahrhundert gegenüber. Die vierte Spalte setzt die Analysekatgoren mit den Lernbereichen nach Karen Voltz in Beziehung. Die Originalreihenfolgen der Quellen sind in runden Klammern angegeben.

Hauptaspekte	Analysekatgoren	geforderter Inhalt "guter Lehrbücher"	Lernbereiche nach Karen Voltz
pädagogische Aspekte	1. Didaktische Zielsetzung		
	2. Notwendige Voraussetzungen		
	3. b- und Arbeitshinweise, Auswahl der Unterrichtsliteratur	Progressive Steigerung der Tonstücke (6.)	
musikpraktische Aspekte	4. Spieltechnik	systematische Applikatur für Hände und Füße (2.) Übungen in Manualspiel und Pedalspiel (3.)	(II.) technischer Lernbereich
	5. Artikulation und Betonung		(I.) künstlerischer Lernbereich
	6. Klanggestaltung/ Registrierung	Registrierungen (9.)	
wissenschaftlich-theoretische Aspekte	7. Aufführungspraxis	geistige Behandlung der Orgel [sthetisches Prinzip] (7.)	
	8. Gottesdienstliches Spiel und Improvisation	protestantisch - katholisch liturgisches Orgelspiel (8.)	
	9. Kompositionsformen und -strukturen	Vorführung aller Formen (4.) Vorführung aller Entwicklungsphasen des Orgeltonsatzes aller namhaften Meister (5.)	(III.) theoretischer Lernbereich
	10. Orgelkunde	Belehrung über Struktur der Orgel und deren Mechanismus (1.)	



**3. Üb- und Arbeitshinweise, Auswahl der Unterrichtsliteratur** Welche Prioritäten werden im methodischen Vorgehen des Lehrwerksautors deutlich? Wie formuliert er seine Kommentare und Hinweise? In welchem Maße widmet er sich den Fragen des Übprozesses? Welche Stücke sind im Wesentlichen enthalten? Wie groß ist die Bandbreite der Literatur- und Übungsauswahl des Autors? Gibt der Autor Hinweise auf ergänzende Literatur? Wird ein Überblick über die Schwierigkeitsstufen der Orgelliteratur gegeben? Welche Aufgaben sieht die Konzeption der Orgelschule für den Lehrer bei der Literatúrauswahl vor? Wie praktikabel erscheint die Menge der aufgenommenen Inhalte?

**4. Spieltechnik** Welche Grundlagen der Körperhaltung werden vermittelt? Wie erarbeitet der Autor die Manual- und Pedalspieltechnik? Auf welche Weise wird mit Fingersätzen und Pedalapplikatur gearbeitet? Welche bemerkenswerten Details sind in der Gestaltung der Übungen und bei der Verwirklichung eines progressiv ansteigenden Schwierigkeitsgrades zu bemerken? Welche speziellen Techniken des Orgelspiels kommen zur Anwendung <sup>8</sup>?

**5. Artikulation und Betonung** Wie führt der Lehrwerksautor in den Umgang mit Artikulation und Phrasierung ein? Folgt er möglicherweise Artikulations- und Phrasierungsgewohnheiten einer bestimmten Schule <sup>9</sup>? Wird auf Einflüsse wie Raumakustik oder Trakturart der Orgel hingewiesen?

Adelheid Lamersdorf zählt die Schulen von Ernst Kaller und Friedhelm Deis zu solchen, welche sich theoretisch wenig oder nur sehr eingeschränkt mit der Artikulation auseinandersetzen. Sie weist in ihrer Dissertation darauf hin, dass sie innerhalb des Rahmens der systematischen Inhaltsanalyse keine genaue Auswertung der eingezeichneten Artikulationsanweisungen habe vornehmen können. Daher hat sie sich auf eine eher pauschale Auswertung dieser Kategorie bei den einzelnen Lehrwerken beschränkt.

Aus Sicht des Autors der Dissertation muss nachfolgend auf einzelne Analysen des Artikulationsgebrauchs verzichtet werden. Sie würden den Rahmen der Untersuchungen sprengen.

**6. Klanggestaltung/ Registrierung** Bietet der Autor eine Einführung in die Grundprinzipien des Registrierens? Sind die Ausführungen auf den enthaltenen musikalischen Lehrstoff bezogen? Welche Angaben hat der Autor in den enthaltenen Kompositionen zur Wahl der Register gemacht?

**7. Aufführungspraxis** Hier geht es primär um allgemeine interpretatorische Ansatzpunkte. Es ist erst in zweiter Linie an "historische Aufführungspraxis" aus heutiger Sicht gedacht. Inwiefern spielen historische Fingersatz- und Pedalapplikaturbezeichnungen eine Rolle? Verweist der Autor auf interpretatorische Besonderheiten innerhalb einer speziellen Stilistik?

Die folgenden 5 Untergruppen werden vorrangig in Verbindung mit den Belangen "historischer Aufführungspraxis" betrachtet.

**7.1 Ornamentik** Wie auch Adelheid Lamersdorf feststellt, bildet die Ornamentik ein wichtiges Thema innerhalb der Orgelspielkunst nach historischer Aufführungspraxis. Welchen Einblick in die Problematik der Verzierungskunst gestatten die einzelnen Orgellehrwerke? Wie ausführlich sind die Möglichkeiten der Ausführung von Ornamenten beschrieben? Gibt es weiterführende Hinweise, etwa auf spezielle Literatur?

**7.2 Notationspraxis** Erhält der Schüler Informationen über frühere Notationsgewohnheiten <sup>10</sup>? Werden Fragen einer von der Schreibweise des Notenbildes abweichenden Ausführung beleuchtet, wie sie beispielsweise beim inegalen Spiel auftreten?

**7.3 Lesen alter Schlüssel** Sind Übungen oder Stücke unter Verwendung des C-Schlüssels notiert, so dass der Schüler mit dem Lesen alter Schlüssel bekannt gemacht wird? Erhält der Schüler somit praktische Berührung mit dem Spiel nach alten Schlüsseln?

**7.4 Tempowahl** Welche Hinweise, die dem Benutzer grundsätzliche Hilfestellung in Fragen der Tempowahl geben, sind enthalten? Spricht der Autor Fragen der Agogik an?

<sup>8</sup>beispielsweise die Germani-Pedaltechnik

<sup>9</sup>z. B. der Dupré-Schule

<sup>10</sup>z. B. die Zweizeilennotation oder die Existenz der deutschen Buchstabentabulatur zur Zeit des Früh- und Hochbarock

**7.5 originaler Notentext** Gibt der Autor textkritische Hinweise zum enthaltenen Notenmaterial? Sind ausreichende Quellenangaben und -verweise vorhanden? Wie wird mit Zusatzbezeichnungen wie Phrasierungs- und Artikulationsangaben sowie Vortragsbezeichnungen in Bezug auf die Urgestalt des Notentextes verfahren?

**8. Gottesdienstliches Spiel und Improvisation** Unter die Rubrik “Gottesdienstliches Spiel” sind sowohl das Spiel von Choralsätzen, Intonationen, Kadenzen u. ä. als auch die improvisatorische Ausführung derselben (Choralharmonisation usw.) einzuordnen. Die gottesdienstliche Musik schließt choralgebundene Literatur ein, welche in Form komponierter Vorbilder Anregungen für die Improvisation zu vermitteln vermag. Aus der Verbindung der Erarbeitung von Literatur und Improvisation können sich fruchtbare methodische Ansatzpunkte ergeben. Sind Hinweise und Anregungen zur Ausführung des Choralspiels enthalten? Wird dem Nutzer die Bedeutsamkeit gottesdienstlichen Musizierens nahe gebracht? Lässt der Lehrwerksautor den Schüler praktische Fertigkeiten auf diesem Gebiet erarbeiten, beispielsweise anhand von Transpositionsaufgaben?

**9. Kompositionsformen und -strukturen** Welche Gattungen der Orgelliteratur und Formen von Kompositionen sind enthalten? Nach welchen Überlegungen hat der Autor eine Auswahl getroffen? Werden Kompositionsstrukturen näher erläutert? Wird die Werkanalyse als einer der ersten Schritte bei der Erarbeitung von Stücken in Betracht gezogen?

**10. Orgelkunde** Werden Informationen zur Orgelkunde bzw. Kenntnisse zum Orgelbau vermittelt? Leiten die Ausführungen zur Orgelkunde auch zu einem Verständnis damit zusammenhängender spieltechnischer Belange und zu einem geschickten Umgang mit Klanggestaltung bzw. Registrierung an? Erhält der Schüler auf praktikable Weise Einblick in die Anlage von Spielhilfen, die Funktionsweise der Traktursysteme und in die Klanggestalt der einzelnen Registerformen?

## 3.4 Praktische Orgelschulen - Untersuchungsergebnisse im Einzelnen

### 3.4.1 Schulen unter dem Einfluss der “deutschen Orgelbewegung” und Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung

#### Ernst Kaller, Orgelschule (1938)

Ernst Kaller (1898-1961) setzte sein 1921 in Freiburg i. Br. bei Willibald Gurlitt begonnenes Studium der Musikwissenschaft von 1922-1926 bei Hermann Abert und Theodor Kroyer in Leipzig fort. Gleichzeitig war er Schüler Karl Straubes. Von 1927 an leitete Ernst Kaller zunächst die Orgelklasse am “Musikseminar” in Freiburg i. Br. Ab 1934 übernahm er die Leitung der Abteilung Katholische Kirchenmusik der Folkwang-Hochschule Essen, wo er 1948 zum Professor ernannt wurde. Von 1931-1954 gab er sieben Bände der Sammlung *Liber organi* heraus<sup>11</sup>. Enthalten sind Altfranzösische Orgelmeister<sup>12</sup>, Altspanische Orgelmeister, Altitalienische Orgelmeister, Toccata des XVII. und XVIII. Jahrhunderts sowie Deutsche Meister des 16. und 17. Jahrhunderts.

**Inhaltsübersicht** Die Orgelschule verteilt sich auf zwei Bände mit insgesamt 4 Teilen.

*Band I* Grundlagen des Pedalspiels

Erster Teil:

Stücke von Vittoria, Zoilo,

Übung von W. Dietrich

Stücke von Telemann, Fischer, Pachelbel u.a.

Pedalübung von W. Dietrich

Scheidt, ein Vers aus “Vater unser im Himmelreich”

Pedal-Übung

Stücke von H. L. Hassler, Fischer, Pachelbel

<sup>11</sup>Bd. VIII wurde herausgegeben von Hans Klotz.

<sup>12</sup>nach den “Archives des maîtres de l’orgue” von Alexandre Guilmant und André Pirro

Übung in As von W. Dietrich  
 Stücke von R. Schwarz, G. Aichinger, Scheidt, Zipoli u.a.  
 J. S. Bach - Pedalexercitium  
 Werke von Fischer und Pachelbel  
 W. Dietrich - Pedalsolo  
 Übungen für mehrstimmiges Spiel in einer Hand  
 Fischer - Praeludium und Fuga e-Moll  
 Vierstimmige Sätze von M. Praetorius, Scheidt, Resinarius

Zweiter Teil:

Werke von Scheidt, Fischer, Buxtehude, Bach  
 Pedalsolo (Triller-Übung) von W. Dietrich  
 Werke von Bach, Fischer und Krebs

*Band II*

Dritter Teil:

Pedalsolo von W. Dietrich  
 Werke von Dietrich, Humpert <sup>13</sup>, Peeters, Schroeder, Höller, Reger  
 Vierstimmige Sätze von Ludwig Weber  
 Werke von Schwarz, Pepping, Rhau, Erbach u.a.

Vierter Teil:

Werke von J. S. Bach

**1. Didaktische Zielsetzungen** In seinem Vorwort zu *Die Kunst des Orgelspiels* bezeichnet Hermann Keller die Orgelschule Ernst Kallers *als die erste deutsche im Geist der "Orgelbewegung" verfaßte Schule, mit guten Notenbeispielen, leider aber fast völlig ohne Text* (KELLER, 1941, Vorwort). Nach Ernst Kallers eigener Äußerung im Vorwort ist für anfangende Orgelspieler von entscheidender Bedeutung, das *Herauswachsen der Orgelmusik aus der Vokalmusik in musikalischer wie geistiger Hinsicht nachzuerleben. Er soll den Weg der Orgelmusik in seiner technischen Entwicklung nachgehen und damit für eine wahrhaft künstlerische Darstellung und Gestaltung alter wie neuer Werke auf seinem Instrument reif werden* (KALLER, 1938, Vorwort). Damit wählt Ernst Kaller einen historisch orientierten Ansatzpunkt, waren es doch für bestimmte Zeit Intavolierungen und Motettenkolorierungen, welche das Orgelrepertoire wesentlich beeinflussten <sup>14</sup>. Adelheid Lamersdorf nennt das Lehrwerk *eher eine didaktisch geordnete Literatursammlung als ein Lehrwerk zur Erarbeitung spieltechnischer Grundlagen* (LAMERSDORF, 1990, S. 112). Da es die Autorin unter dem Aspekt der Curriculumforschung analysiert, nimmt sie das Fehlen begleitender Anmerkungen besonders deutlich wahr. Zu autodidaktischem Arbeiten ist das Werk kaum geeignet. *Die - seltenen - Erläuterungen sind wenig ergiebig und taugen auf keinen Fall für das Eigenstudium* (LAMERSDORF, 1990, S. 112). Jaap Dragt vermerkt, dass dieses Werk keinen eigentlichen Wert mehr für uns als Orgelschule in der entsprechenden Bedeutung habe. Es sei eine hübsche, mehr oder minder "historische" Anthologie, welche man eventuell in Kombination zu dem einen oder anderen rein technischen Studienwerk verwenden könnte.

**2. Notwendige Voraussetzungen** Eine *gewisse technische Fertigkeit auf dem Klavier* (KALLER, 1938, Vorwort) wird vorausgesetzt. Wer nur über Kenntnisse im Anfangsstadium verfügt, steht in der Gefahr, überfordert zu werden.

**3. Üb- und Arbeitshinweise, Auswahl der Unterrichtsliteratur** Man ist versucht, Ernst Kallers Orgelschule als eine kommentarlose Aneinanderreihung von Übungen und Spielliteratur verschiedener Epochen anzusehen. Sämtliche Hinweise (ausgenommen die Registrierangaben) sind im Vorwort zu finden, welches den Umfang nur einer Seite ausfüllt. Der Autor gibt die Empfehlung, während des fortschreitenden Arbeitens mit der Schule immer wieder auf früheres zurück zu greifen. Dies konsolidiert die Ergebnisse und lockert das Arbeiten auf. Diese Orgelschule wurde nicht explizit

<sup>13</sup>Hans Humpert war Schüler Paul Hindemiths und schuf verschiedene Orgelwerke. Sowohl Hans Humpert wie auch Ernst Pepping veröffentlichten ihre Orgelwerke bei Schott.

<sup>14</sup>siehe von Balthasar Resinarius "Nun bitten wir den heiligen Geist", Kaller, S. 39

für autodidaktisches Arbeiten geschaffen. Der Orgellehrer hat die Aufgabe, die Moderation im Umgang mit dem enthaltenen Lehrstoff zu übernehmen und nach sinnvollen Ergänzungen Ausschau zu halten. Methodische Fragen zur Vermittlung der Spieltechnik spielen eine völlig untergeordnete Rolle. Die aneinander gereihte Literaturauswahl der Orgelschule verfolgt ein Prinzip, innerhalb verschiedener Satzstrukturen in das Orgelspiel einzuführen.

Neben dem im Barock liegenden Schwerpunkt der Auswahl von Literaturbeispielen ist der Anteil an vorbarocker Musik bemerkenswert<sup>15</sup>. Die oben bereits angesprochene, von Ernst Kaller als bedeutungsvoll erkannte Verbindung von früher Vokal- und Orgelmusik kommt in den ausgewählten und für Orgel eingerichteten Werken Annibale Zoilos (*“Quare fremuerunt”, “Melius illi”*) und Ludovico da Vittorias (*“Bonum erat”, “Accedentes principes”, “Exclamans Jesus”*) zum Ausdruck. Zwei vokale Werke sind in der Einrichtung und mit Registriervorschlägen von Hans Klotz enthalten: *“Alma redemptoris Mater”* von Guillaume Dufay und *“Süßer Vater, Herre Gott”* von Heinrich Isaac<sup>16</sup>. Balthasar Resinarius’ Satz zu *“Nun komm der Heiden Heiland”* bildete ehemals die Grundlage für den zweiten Satz *“Choral mit Variationen”* von Hugo Distlers Orgelpartita *“Nun komm, der Heiden Heiland”* Op. 8/1<sup>17</sup>. Den 2. Teil der Schule eröffnen alle 6 Verse des Psalmus *“Da Jesus an dem Kreuze stund”* von Samuel Scheidt. Insbesondere die Werke Johann Sebastian Bachs liegen Ernst Kaller am Herzen. Enthalten sind 8 Choralbearbeitungen aus dem Orgelbüchlein, die Fugen g-Moll (BWV 578) und c-Moll (Thema Legrenzianum, BWV 574), Fantasie c-Moll, *“Nun komm, der Heiden Heiland”* (BWV 659, Leipziger Originalhandschrift), *“Auf meinen lieben Gott”* (Schüler-Choral *“Wo soll ich fliehen hin”* BWV 646). Bezüglich der Bachschen Orgelwerke sind keine Notizen zur jeweiligen Quelle innerhalb einer Sammlung angegeben. Da Wolfgang Schmieders Bach-Werke-Verzeichnis erst 1950 erschien, konnte damals nicht auf BWV-Nummern zurückgegriffen werden. Interessant wäre es für Orgelschüler aber zu wissen, welcher Sammlung das entsprechende Choralvorspiel zuzuordnen ist. Neben dem Trio a-Moll von Johann Ludwig Krebs bringt Ernst Kaller das von Übergangsdynamik<sup>18</sup> freie Trio aus Max Regers Erster Suite op. 16<sup>19</sup>. Die vorrangig im 3. Teil des Lehrwerks enthaltene neue Orgelmusik ist stilistisch von der Orgelbewegung geprägt und knüpft an historische Formen an. Inmitten der Rezeption alter Orgel- und Chormusik entstanden aufgrund fruchtbarer Impulse zahlreiche neue Kompositionen, allen voran seien hier die Verfasser Hugo Distler und Ernst Pepping genannt. Von Ernst Pepping ist ein *“Moderato”* überschriebener Satz aus der Partita über den Choral *“Wie schön leuchtet der Morgenstern”* enthalten<sup>20</sup>. Die Komponisten weiterer Stücke, Hermann Schroeder, Reinhard Schwarz[Schilling] und Flor Peeters, waren allesamt Zeitgenossen Ernst Kallers. Zu den verlagseigenen Veröffentlichungen gibt es Angaben über die Quellen bzw. Sammlungen der zeitgenössischen Orgelliteratur.

**4. Aspekte der Spieltechnik** Der Aufbau folgt dem Prinzip zunehmender Stimmenanzahl bei steigendem Schwierigkeitsgrad.

Ernst Kallers Orgelschule enthält im Vergleich zu den hier betrachteten Orgelschulen das geringste Übungsangebot zur Manualtechnik. Bezeichnete Fingersätze sind nur im ersten Teil der Orgelschule bis zu Samuel Scheidts IX. Versus *“Warum betrübst du dich, mein Herz”* enthalten (KALLER, 1938, siehe S. 22). Die Pedalübungen werden im Vorwort als *“grundlegend”* bezeichnet. Es ist im Verlauf angegeben, in welchen anderen Tonarten sie zusätzlich auszuführen sind. Für die Grundlagen des Pedalspiels soll zunächst das abwechselnde Spiel mit den Fußspitzen behandelt werden. Es folgen Übungen mit einer Hand und Pedal. Das Absatzspiel wird eingeführt in Zusammenhang mit Dreiergruppen von Noten, mit der Einbeziehung der Obertasten sowie bei entsprechenden extremen Lagen. Es sind verschiedene Stücke mit Orgelpunkt im Pedal (Präludien von Fischer, die Pastorale von Zipoli) enthalten. Anhand eines Pedalsolos von Walter Dietrich (KALLER, 1938, siehe S. 62) werden verschobene Akzentuierungen geübt. Die Pedalübungen sollen *in allmählich beschleunigtem Zeitmaß* (KALLER, 1938, Vorwort) ausgeführt werden. Die enthaltenen Übungen schreiten im Schwierigkeitsgrad schneller fort als die beigelegten Literaturbeispiele. Bei Johann Kaspar Ferdinand Fischers Praeludium in D macht der Autor Einzeichnungen für die Stimmenverteilung auf beide Hände (KALLER, 1938, siehe S.

<sup>15</sup>1922 wurde die auf Anregung Willibald Gurlitts (Ordinarius des Instituts für Musikwissenschaft der Freiburger Universität) durch Oscar Walcker gebaute ‘Praetorius-Orgel’ von Karl Straube eingeweiht.

<sup>16</sup>enthalten in: Liber Organi VIII. “Orgelmeister der Gotik” (Schott)

<sup>17</sup>herausgegeben 1932

<sup>18</sup>Der Gebrauch eines Schwellers ist hier von Max Reger nicht gefordert.

<sup>19</sup>Regers Widmung: “Den Manen Johann Sebastian Bachs”

<sup>20</sup>Ernst Peppings Vier Fugen (1942) tragen die Widmung “Für Ernst Kaller”

12) <sup>21</sup>. Für Johann Sebastian Bachs Fuge g-Moll (BWV 578) schlägt Ernst Kaller in damals üblicher Weise verschiedene Manualwechsel vor.

**5. Artikulation und Betonung** Auf Artikulationsbezeichnungen und Phrasierungszeichen wird mit Ausnahme zweier Kompositionen von Johann Sebastian Bach, Trio c-Moll <sup>22</sup> (BWV 585) und ‘Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ’ (BWV 639), fast vollständig verzichtet. Die bezeichneten Zweierbindungen im Trio c-Moll in Takt 10/ 11 sind nicht original, dies wird nicht als solches kenntlich gemacht. Sie stellen ungünstige Artikulationsvorschläge dar. Der, von diesen Ausnahmen abgesehen, wahrnehmbare Verzicht auf zusätzliche Artikulationsbezeichnungen lässt das Bemühen erkennen, einen urtextgetreuen Notendruck vorzulegen, welcher von fremden interpretatorischen Zusätzen befreit ist.

**6. Klanggestaltung/ Registrierung** *Die verschiedenen Möglichkeiten des Registrierens ... werden in ihren stilistischen Besonderheiten an den wichtigsten musikalischen Formen nachgewiesen.* (KALLER, 1938, Vorwort) Zahlreiche Werke alter Meister sind mit Registrierangaben versehen. Diese verraten den deutlichen Einfluss der Disposition der Freiburger Praetorius-Orgel <sup>23</sup>. Ernst Kaller bricht hier mit damals üblichen Konventionen, wenn er vorschlägt, Johann Pachelbels ‘Vom Himmel hoch da komm ich her’ mit der Registrierung Gemshorn 4’+ Quinte 1 1/3’ im Manual und mit Oktave 4’+ Nachthorn 2’ im Pedal zu spielen. Die Manualwechsel in Johann Sebastian Bachs Fuge c-Moll (BWV 574) bewirken eine Abschwächung durch Verwendung des kleinen Pleno beim Pausieren des Pedals und eine Hervorhebung von Themeneinsätzen. Es wird ab Takt 37 (2. Thema) auf das 2. Manual gewechselt und in Takt 70 zum 1. Manual zurückgekehrt. Im anschließenden Toccatenteil wird dem Hauptwerk Trompete 16’ hinzugefügt. Bei Dietrich Buxtehudes Choralbearbeitung ‘Ach Herr, mich armen Sünder’ ist keine Angabe zur Manualverteilung der kolorierten Cantus-Firmus-Stimme gemacht worden.

**7. Aufführungspraxis** *Die Beschäftigung mit der kompositorischen Strenge der stimmigen Satzanlage, die Einführung in den lebendigen Atem dieser Stimmen, ..., liefert aufgrund der Erkenntnis von Form und Architektur auch die Gesichtspunkte für die werkgerechte Darstellung polyphoner Musik, im besonderen der Fuge.* (KALLER, 1938, Vorwort) Die praktische Einrichtung geht vorzugsweise von der Klangstruktur innerhalb der Stimmenverhältnisse aus. Wenn beispielsweise in Johann Pachelbels ‘Durch Adams Fall ist ganz verderbt’ der Sopran-c.f. im Pedal mit 4’-Register gespielt wird, der Umfang einer Orgel der Pachelbelzeit im Pedal aber kein e’ aufweist, dann ist aus heutiger Sicht historischer Aufführungspraxis solche Einrichtung befremdlich (KALLER, 1938, S. 16). Aus der Wiederentdeckung des Klanges der früh- und hochbarocken Orgeln erwachsen die Ansätze der deutschen Orgelbewegung. Maßstabsetzend hierfür waren zunächst der Bau der Praetoriusorgel in der Freiburger Universität und die spätere Zuwendung zu den norddeutschen Instrumenten in Lübeck (Stellwagen-Orgel St. Jacobi) und Hamburg (Schnitger-Orgel St. Jakobi). Über das Instrument Orgel hinaus wurde versucht, sich einen Eindruck über den Instrumentalklang vor allem der Bläser zu bilden. Karl Hasse berichtet: ... sowie die Vergleichung mit den Orchester-Instrumenten der Zeit (Herr Walcke hat für das Freiburger Institut auch solche Instrumente nach alten Vorbildern und Beschreibungen neu gefertigt), gaben die Möglichkeit, das alte Klangfarbenbild neu in Erscheinung treten zu lassen. (Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jg. 4, S. 127f)

An der Behandlung dieses Themenkomplexes wird deutlich, dass Ernst Kaller mit musikwissenschaftlich begründetem Anspruch arbeitet.

**7. 1 Ornamentik** Verzierungen sind entsprechend im Notentext verzeichnet, sie werden aber an keiner Stelle erläutert.

Zu den Kategorien 7. 2 bis 7. 5 (Notationspraxis, Lesen alter Schlüssel, Tempowahl, originaler Notentext) hat Ernst Kaller keine Ausführungen gemacht.

**8. Gottesdienstliches Spiel und Improvisation** Von der Literatúrauswahl her wird mit vierstimmigen Choralätzen von Hans Leo Hassler, Michael Praetorius, Johann Sebastian Bach und Ludwig Weber das Orgelchoralspiel in stilistischer Breite berücksichtigt. Weitere Anmerkungen und Hinweise

<sup>21</sup>Siehe Abbildung A.1 im Anhang.

<sup>22</sup>nach Johann Friedrich Fasch

<sup>23</sup>Siehe Abbildung A.8 im Anhang.



dazu sind nicht enthalten. Insgesamt zählt der Großteil der enthaltenen Kompositionen zur geistlichen bzw. choralgebundenen Musik. Verschiedene der Übungen sollen auch transponiert ausgeführt werden.

**9. Kompositionsformen und -strukturen** Auffällig ist die anfänglich reiche Auswahl an Kompositionen mit kanonischer Struktur bzw. Einsätzen, darunter Bearbeitungen vokaler Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Dies scheint der Vorstellung Ernst Kallers von einer "stimmigen Satzanlage" entsprochen zu haben.

**10. Orgelkunde** Die Orgelschule enthält hierzu keine Ausführungen.

### Hermann Keller, Die Kunst des Orgelspiels (1941)

Hermann Keller (1885-1967) war zur Zeit seines Architekturstudiums in München Privatschüler von Max Reger. Nach dem Musikstudium in München und Stuttgart setzte er in Leipzig seine Studien bei ihm fort. Dort zählten Karl Straube und Robert Teichmüller (Klavier) zu seinen weiteren Lehrern. 1910 nahm er eine Unterrichtstätigkeit an der Großherzoglichen Musikschule in Weimar auf, wo er zugleich als Stadtorganist an der Kirche St. Peter und Paul wirkte. Im Jahr 1916 kehrte er nach Stuttgart zurück und begann ab 1920 eine Lehrtätigkeit an der dortigen Musikhochschule. 1924 wurde er in Tübingen zum Thema *Die musikalische Artikulation, besonders bei Johann Sebastian Bach* promoviert. Nachdem er 1925 zum Professor berufen wurde, übernahm Keller 1928 die Leitung der Abteilung Schul- und Kirchenmusik in Stuttgart und übte diese bis 1933 aus. 1946-1952 leitete er die Musikhochschule Stuttgart als Rektor (FALLER, 2003, Sp. 1625).<sup>24</sup> Neben seiner Dissertation (Augsburg, 1925) wurden u. a. veröffentlicht: *Reger und die Orgel* (München, 1920) und *Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe.* (Leipzig, 1948). An Lehrwerken veröffentlichte er die *Schule des klassischen Triospiels* (Kassel, 1928), die *Schule der Choral-Improvisation* (Leipzig, 1939) sowie eine *Schule des Generalbaßspiels* (Kassel, 1955). Neben den bereits im Kapitel I. dieser Dissertation erwähnten Editionen gab Keller von Johann Sebastian Bach das Orgelbüchlein (Augsburg, 1928) und Orgelchoräle manualiter (Augsburg, 1930) sowie Bachsche Klavierwerke heraus. Hermann Keller schuf eine Orgel-Fantasie f-Moll op. 1, Kompositionen für Gesang, für Violoncello sowie Bearbeitungen von Werken Johann Sebastian Bachs, Georg Friedrich Händels, Henry Purcells und Anton Bruckners (Adagio aus der 3. Sinfonie).

Als 1935 unter Leitung von Otto Dunkelberg eine neue Auflage von Josef Schildknechts Orgelschule bearbeitet wurde, war Hermann Keller neben Leo Söhner und Carl Elis an der Arbeit des Redaktionsteams beteiligt (DRAGT, 1983, S. 20). Hermann Keller nennt eine Reihe neuerer Studienwerke, die ihm Anregungen zu seiner Orgelschule gegeben haben: die "Technischen Studien" von Riemann-Armbrust;... die "Grundzüge der Orgeltechnik" von Ernst Graf (Bern) und der Abschnitt über das Orgelspiel desselben Verfassers in der "Hohen Schule der Musik", .... (KELLER, 1941, Vorwort), des weiteren die Orgelschule von Ernst Kaller, die *Metodo teoretico -pratico per Organo* von Enrico Bossi und Tebaldini, die im Grundlegenden äußerst sorgfältige *Méthode d'orgue* von Marcel Dupré u. a.. Die Erstausgabe von August Gottfried Ritters *Kunst des Orgelspiels* hatte sich der Verfasser ebenfalls zum Vorbild genommen.

**Inhaltsübersicht** Die Orgelschule<sup>25</sup> gliedert sich insgesamt in 24 Kapitel.

- I. Das Instrument
- II. Die ersten Pedalübungen
- III. Das Manualspiel
- IV. Zusammenspiel beider Hände mit dem Pedal
- V. Die weiteren Arten der Pedal-Applikatur
- VI. Polyphone Manualübungen
- VII. Wie soll man üben?
- VIII. 15 Choräle und Liedsätze
- IX. 15 leichte bis mittelschwere Orgelkompositionen von Frescobaldi, Buxtehude, Fischer, Vivaldi, Bach, Telemann, Rheinberger und Reger
- X. Weitere Pedalübungen
- XI. Weitere Manualübungen

<sup>24</sup>siehe auch [www.bautz.de/bbkl/k/keller\\_her.shtml](http://www.bautz.de/bbkl/k/keller_her.shtml)

<sup>25</sup>Hermann Kellers Kunst des Orgelspiels liegt auch in einer Übertragung in Blindenschrift vor.

- XII. Phrasierung und Artikulation
- XIII. Ornamentik
- XIV. Einige Bemerkungen zum Vortrag älterer Musik
- XV. Die Handhabung der Register und Spielhilfen
- XVI. Alte Schlüssel. (Drei Orgelchoräle)
- XVII. Vom Generalbaßspiel
- XVIII. Die Kirchentonarten und der gregorianische Choral
- XIX. Die Orgel als Begleitinstrument
- XX. Bau und Einrichtungen der Orgel
- XXI. Die Kunst des Registrierens
- XXII. Alphabetisches Verzeichnis der gebräuchlichsten Orgelregister
- XXIII. Zeittafel zur Geschichte der Orgelkunst
- XXIV. Verzeichnis der wichtigsten Orgelliteratur

**1. Didaktische Zielsetzungen** Hermann Keller sieht trotz der zu seiner Zeit zur Verfügung stehenden *vortrefflichen Werke* ein Desiderat, nämlich dass bis dato eine Orgelschule fehlte, die *das zusammenfassend lehrte, was ein Organist heute wissen und können muß.* (KELLER, 1941, Vorwort) Er sieht die Notwendigkeit ausführlicher Anweisungen gerade für den Anfangsunterricht, *weil auf einen pünktlichen Anfangsunterricht alles ankommt* und weil zahlreiche auszubildende nebenamtliche Organisten ein zuverlässiges Unterrichtswerk benötigen, welches zuweilen selbstständiges Arbeiten möglich macht. Sollte der Lernende zeitweilig ganz ohne Orgellehrer auskommen müssen, will Keller ihm *für die Zwischenzeit ein verlässliches Unterrichtswerk* an die Hand geben. Auch der *fertige Organist* (KELLER, 1941, Vorwort) sollte sich aus dieser Orgelschule noch Anregungen holen können.

Aufgabenstellung der Schule ist, den Schüler technisch auf die Stufe zu bringen, einmal einen *großen Bach oder Reger* (KELLER, 1941, Vorwort) spielen zu können und Randgebiete einzubeziehen, die für das künstlerische Orgelspiel von Bedeutung sind. Zu diesen zählt Hermann Keller Phrasierung und Artikulation, Ornamentik, Registrierung, Aufführungspraxis älterer Musik (!), eine erste Einführung in die alten Schlüssel, das Generalbassspiel, den gregorianischen Choral, die Kirchentonarten sowie die Einführung in Bau und Einrichtungen der Orgel. Der Autor selbst spricht im Titel seines Lehrwerkes von der *Kunst des Orgelspiels*. Er formuliert damit einen hohen ästhetischen Anspruch und unterstreicht durch die Verwendung des Begriffes “Kunst”, dass nach seinen Vorstellungen innere Beteiligung und Professionalität untrennbar mit dem Musizieren in Verbindung stehen.

**2. Notwendige Voraussetzungen** Im ersten Entwurf seiner Orgelschule hatte Hermann Keller ursprünglich eine Vorschule für Schüler mit ungenügenden Voraussetzungen im Klavierspiel ausgearbeitet. Er nahm später davon Abstand, da ein solcher kurzer Abriss der Situation des Anfängers nicht genügt und ein ausführlicher Klavierlehrgang den Rahmen dieser Schule gesprengt hätte. *Es wird also vorausgesetzt, daß der Schüler zu Anfang seiner Orgelstudien wenigstens leichte Klaviermusik der Generalbaßzeit spielen kann.* (KELLER, 1941, Vorwort) Während des Studiums der ersten Kapitel der Orgelschule sollte der Schüler mittlerweile unbedingt die zwei- und dreistimmigen Inventionen Johann Sebastian Bachs erarbeitet haben. Unter einer hochmusikalischen Begabung versteht Hermann Keller einen *mit raschem und sicheren Gedächtnis* begabten Schüler und sieht darin auch eine *Naturbegabung* (KELLER, 1941, S. 20). Möglicherweise hat ihn solch ideales Leitbild bei konzeptionellen Überlegungen zu seiner Orgelschule begleitet.

**3. Üb- und Arbeitshinweise, Auswahl der Unterrichtsliteratur** In Hermann Kellers Kunst des Orgelspiels trifft man auf zahlreiche Arbeitshinweise und Erklärungen. Der Anteil an theoretischen Ergänzungen ist nach der Untersuchung von Adelheid Lamersdorf bei Hermann Kellers Orgelschule mit 36 % unter allen von ihr betrachteten Lehrwerken am höchsten (LAMERSDORF, 1990, S. 113). Hermann Keller weist auf seine Beobachtung hin, dass Musiker in den Notentext eingeflochtene Bemerkungen oft nur flüchtig erfassen würden. Der vorhandene Textteil sei nach seiner Maßgabe genau so ausführlich zu studieren, wie der Notenteil. Bewusst hat der Autor das 7. Kapitel *Wie soll man üben?* an diese Stelle gesetzt. Der Schüler wird darauf hingewiesen, *daß die aufgewandte Zeit und Mühe zu einem großen Teil vergeblich sein wird, wenn er nicht richtig zu üben versteht.* (KELLER, 1941, S. 19) Oftmals bedeute die Beherrschung eines Stückes nicht mehr als ein durch häufige Wiederholung verbessertes Vom-Blatt-Spiel. Hermann Keller plädiert für ein systematisches, stimmenbezogenes Üben mit



Einzeichnung der notwendigen Fingersätze und Fußapplikaturen. Um ein klares Notenbild zu erhalten, wurde so weit als möglich auf überflüssige Eintragungen verzichtet. Eine eventuelle Aufteilung der mittleren Manualstimmen auf beide Hände und eine entsprechende Manualverteilung soll der Schüler beim Erarbeiten von vornherein berücksichtigen. Keller spricht bezüglich dieser Arbeitsschritte von einem ersten Stadium des Aneignens. Phrasierung und Artikulation sollten gleichfalls Beachtung finden. Die Wahl einer Überegistrierung und eines angemessenen Übertempos erscheinen Hermann Keller unerlässlich. Für bestimmte fehlergefährdete Stellen wird man ein Vielfaches an Zeit aufwenden müssen und dabei das Komplexere auf einzelne Übelemente reduzieren. *Das Ziel eines rationellen Übens ist, wie bei jeder technischen Leistung, mit einem Mindestmaß an Aufwand ein Höchstmaß an Leistung zu erzielen.* (KELLER, 1941, S. 20) Es lässt sich schlussfolgern, dass innerhalb dieses Lehrwerkes das Ziel einer spieltechnischen Beherrschung zu den wichtigsten zählt. Die von Hermann Keller pragmatisch präsentierten Übhinweise<sup>26</sup> bergen die Gefahr, in ihrer Ausführlichkeit und leicht pedantischen Systematik bei Schülern Frustration und Unwillen hervorzurufen, sollten sie unreflektiert und nicht auf die Schüler bezogen angewandt werden.

Für das Durcharbeiten der Kapitel 1-6 veranschlagt Hermann Keller bei einem durchschnittlich begabten Schüler einen Zeitraum von ein bis zwei Monaten. Die folgenden Kapitel 8 und 9 sollten innerhalb eines halben Jahres zum Abschluss gebracht werden. Damit wird *der Schüler diese Elementarstufe des Orgelspiels hinter sich gebracht haben.* (KELLER, 1941, S. 20).

Musiziert der Schüler, sollte dies anhand wertvoller Literatur geschehen. Hermann Keller hat bewusst *auf alle kleine nichtssagende Übungsstückchen verzichtet.* (KELLER, 1941, Vorwort) Für das rein technische Studium hat er konzentrierte Übungen vorgesehen. Hinsichtlich ihrer Literaturauswahl hat Hermann Keller die Orgelschule Ernst Kallers genau zur Kenntnis genommen. Er entwickelt eine völlig eigenständige Auswahl an Unterrichtsmaterial<sup>27</sup> und setzt sich dadurch deutlich von Ernst Kallers Zusammenstellung ab. Im Abschnitt über das Manualspiel sind neben Choralvorsätzen des Autors ein zweistimmiges Benedicamus von Michael Praetorius, ein Duo sowie ein Gravement aus einem Magnificat von Jean Francois Dandrieu, ferner ein Aria überschriebener Satz von Johann Pachelbel enthalten. Leider sind keine Informationen zu den Quellen dieser Auswahl angegeben. Es folgt der Verweis auf weitere Manualiter-Literatur in diesem Schwierigkeitsgrad, auf eine Auswahl aus Achtzig Choralvorspielen deutscher Meister des 17. und 18. Jahrhunderts, aus Georg Phillip Telemanns Choralvorspielen sowie aus Orgelvorspielen alter Meister in allen Tonarten. Unter den leichten bis mittelschweren Kompositionen<sup>28</sup> sind zwei, früher Johann Sebastian Bach zugeschriebene Fughetten, ferner zwei Choräle von Max Reger, aus op. 135a Nr. 24 und Nr. 21. Dasselbe Präludium in D von Johann Kaspar Ferdinand Fischer, das auch Ernst Kallers Orgelschule enthält, erscheint in einem wesentlich strukturbezogeneren Druckbild als an jener Stelle<sup>29</sup>. Im Anschluss an das 9. Kapitel empfiehlt Hermann Keller das Studium von Johann Sebastian Bachs Orgelbüchlein sowie verschiedener Orgelwerke Dietrich Buxtehudes, Johann Pachelbels und Johann Sebastian Bachs zuzüglich einer Auswahl aus Max Regers Opera 59, 65, 85, 129. Hermann Keller machte zur Entstehungszeit der Orgelschule folgende Erfahrung: *es kommt vor, daß Studierende der Kirchenmusik, die jahrelang fast nur aus "Organum" spielen und aus dem "Chorbuch" singen, in aller Bescheidenheit versichern, dass sie mit Mozart oder Schubert nichts anfangen könnten, weil sie diese Musik eben nicht verstünden! Sollte man ihnen nicht mit sanfter Gewalt ihre Scheuklappen abnehmen?* (KELLER, 1939, S. 152) Er spielte einem Kreis junger Kirchenmusiker einmal Anton Bruckners Orgelpräludium in C-Dur vor, über das *alle Wunder Brucknerscher Harmonik ausgestreut sind.* Alle waren betreten, *niemand wagte zu sagen oder zu denken, dass es schön sei, weil es in dem +++ romantischen Stil gehalten war....* (KELLER, 1939, S. 152)

Die Orgelschule schließt mit einem Verzeichnis der Orgelliteratur, welches nach Schwierigkeit und Zeitstilen geordnet ist. Es soll eher Übersicht denn Vollständigkeit garantieren.

**4. Aspekte der Spieltechnik** Für das Pedalspiel werden verschiedene Vorübungen zur Erhöhung der Beweglichkeit empfohlen, die insbesondere innerhalb der ersten Wochen auszuführen sind. Eine aufrechte Sitzposition mit ungezwungen leicht hängenden Beinen soll aus der Mitte heraus bei leicht geschlossenen Knien einen guten Anschlag ermöglichen. Die Übungen haben die Bewegungen mit Spitze und Absatz in beiden Füßen im Blickpunkt. Wichtig ist hierbei das "Vorfühlen" der Tasten

<sup>26</sup>vergl. Keller1941, S. 19

<sup>27</sup>mit Ausnahme des Präludium in D von Johann Kaspar Ferdinand Fischer

<sup>28</sup>progressiv geordnet

<sup>29</sup>Siehe Abbildung A.2 im Anhang.

und auch ein Ausprobieren der Spielsituation mit den passiv auf der Manualklavatur befindlichen Händen. Bis zu den ersten Übungen im Zusammenspiel wird jedoch ausschließlich mit den Fußspitzen angeschlagen. Zur Einführung in das Manualspiel beschreibt Hermann Keller im Vergleich zum Klavieranschlag folgende Hauptpunkte: ruhige Haltung von Arm und Handgelenk, Fingerspiel, präzises Einhalten von Noten- und Pausenwerten. Als einstimmige Übungen werden 4 Fugenthemen Johann Sebastian Bachs angegeben (BWV 540, 545, 533, 538). Es folgen zweistimmige Sätze mit imitatorischen Einsätzen. Danach wird die Verteilung der Mittelstimme auf beide Hände bezeichnet und geübt. Stets steht das Legatospiel unter besonderer Berücksichtigung. Das erste Zusammenspiel von beiden Händen und Pedal wird anhand des Kadenzspiels realisiert. Weitere Übungen zur Pedalapplikatur berücksichtigen das Unter- und Übersetzen der Füße, sowie das Spiel mit Spitze, Absatz und Ballen, welches beim gleichzeitigen Spiel mehrerer Töne im Pedal benötigt wird. Mittels "Polyphoner Manualübungen" wird am stummen Fingerwechsel sowie an unterschiedlicher Artikulation innerhalb einer Hand gearbeitet. Eine Übung<sup>30</sup> dazu ist aus dem Beginn von Giovanni Battista Pergolesis *Stabat mater* gebildet. Weitere Pedalübungen dienen der Treffsicherheit, Geläufigkeit und Gleichmäßigkeit (u. a. aus Dietrich Buxtehude, Praeludium in g, BuxWV 149, Takt 68)<sup>31</sup>. Dem folgen Johann Sebastian Bachs *Pedal-Exercitium* (BWV 598) sowie Tonleiterstudien. Neben literaturbezogenen Übungen zu Pedaltrillern gibt es auch Vorübungen zum Präludium D-Dur BWV 532, zu Max Regers Fuge aus op. 40/1 ("Wie schön leucht' uns der Morgenstern") sowie César Franck (Finale B op. 21, Grande Pièce Symphonique op. 17). Die Übungen zum Doppelpedal orientieren sich u. a. an Johann Sebastian Bach, "Aus tiefer Not" (BWV 686), Nicolaus Bruhns, Praeludium in G und Max Reger, Fantasie über den Choral "Ein feste Burg" op. 27. In weiteren Übungen wird am Daumenlegato, an Stimmkreuzungen in einer Hand und der Verteilung auf beide Hände gearbeitet. Es folgen Übungen zu Manualwechsel und -übergängen. Nach Art Karl Straubes lässt Hermann Keller das gleichzeitige Spiel mit einer Hand auf zwei Manualen üben. Besondere Kunstfertigkeit beschreibt er für das gleichzeitige Spiel auf drei Manualen *In einigen (allerdings seltenen) Fällen ..., z. B. wenn es sich darum handelt, zwei c. f.-Stimmen gegen eine Begleitung abzuheben* (KELLER, 1941, S. 69). Bei Bachs Orgelbüchlein-Choral "Christe, du Lamm Gottes" (BWV 619) wird dies so realisiert, *daß man den c. f. im Sopran mit einer Zungenstimme auf dem 3. Manual, Alt I und II mit Grundstimmen auf dem zweiten, den c. f. im Tenor auf dem ersten Manual hervortretend spielt.* (KELLER, 1941, S. 69). Bei entsprechend klar zeichnendem Orgelklang und entsprechendem Spiel in Bezug auf Artikulation und Phrasierung könne man aber *auf solche Kunstgriffe in allgemeinen verzichten* (KELLER, 1941, S. 69).

*Die Technik sitzt im Kopf.* (KELLER, 1941, S. 19) Das heißt: nicht nur die Fertigkeit des Spielapparates ist entscheidend, sondern die Verbindung zum Gedächtnis und musikalischen Bewusstsein. Bezüglich der Bedienung von Registern und Spielhilfen während des Musizierens rät der Verfasser, man möge sich grundsätzlich lieber registrieren lassen, als seine exakte Technik dadurch zu gefährden.<sup>32</sup> Zur Handhabung der Register und Spielhilfen sollen verschiedene Übungen beitragen. Diese behandeln das Ziehen und Abstoßen von Registern, die Bedienung von Druckknöpfen unter den Manualen und Fußtritten sowie den Umgang mit Walze und Jalousieschweller. Die Bewegung der Walze muss immer kurz vor dem wirksamen Augenblick und unter genauer Kenntnis der Walzenstationen erfolgen. Der Fußsatz habe sich nach dem Gebrauch des Schwellers zu orientieren. Als zum Üben geeignete Stücke empfiehlt er eine Auswahl aus Max Regers Op. 59, 65, 80 und 85.

**5. Artikulation und Betonung** Als wesentliche Ausdrucksmittel der Tonsprache auf der Orgel benennt Hermann Keller die Phrasierung und Artikulation. (KELLER, 1955, S. 12)

Im Kontext mit der Artikulation schreibt Keller: *Die äußere Bindung der Töne ist Symbol der inneren Gebundenheit, daher ist ein makellostes legato die Grundlage des Orgelspiels (besonders des kirchlichen).* (KELLER, 1941, S. 70) *Ein unbedingtes legato ist die Seele des Orgelspiels; der Anfänger möge vor allem diesem Punkt seine ganze Aufmerksamkeit widmen.* (KELLER, 1941, S. 8)

Hermann Keller stellte an anderer Stelle das Wesenhafte von Phrasierung und Artikulation heraus. Phrasierung als die Sinngliederung einer melodischen Linie beschreibt der Autor anhand Bachscher Themen (Fuge A-Dur BWV 536, Fuge g-Moll 542, Praeludium e-Moll BWV 548). Artikulation hingegen bestimme den Ausdruck einer Melodie. Auf der Orgel könne nur durch Artikulation betont werden. (KELLER, 1955, S. 71) Der Spieler müsse alle Artikulationsarten, vom legatissimo bis zum staccato, beherrschen lernen. Hermann Keller betrachtet die Artikulation als ein Teilgebiet der musi-

<sup>30</sup>Übung 84

<sup>31</sup>eine Passage, die der Herausgeber Klaus Beckmann (Breitkopf 1971) dem Manual zuordnet

<sup>32</sup>Vgl. Keller 1941, S. 85

kalischen Notation, welches in damals einschlägigen Werken von Johannes Wolf, Hugo Riemann und Ernst Kurth nur ungenügend Beachtung fand. (KELLER, 1955, S. 11) Es sind Artikulationsübungen für das Manualspiel (u. a. aus Julius Reubke, Der 94. Psalm, ein Ausschnitt aus Allegro con fuoco) und Artikulationsübungen für das Pedal enthalten (ausgewählte Passagen aus den Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach). Weshalb allerdings die Artikulationsbehandlung bei César Francks *Grande pièce symphonique* dem Vortrag älterer Musik <sup>33</sup> zugerechnet wird, bleibt unverständlich. (KELLER, 1941, S. 80)

*Freilich ist schon für den Stil der großen Orgelwerke Bachs ein durchgehendes legato nicht mehr selbstverständlich.* (KELLER, 1955, S. 33) Vorgenommene Tonkürzungen sind nach Hermann Kellers Verständnis ein besonderes Mittel zur rhythmischen Differenzierung. <sup>34</sup> Eine unmerkliche Verkürzung von Endtönen in nicht-thematischen Stimmen zur besseren Hervorhebung einer führenden Stimme erscheint hier als eine effektive Methode der Artikulationsgestaltung. *Die „Technischen Studien“ von Riemann-Armbrust ..., besonders die vortrefflichen Artikulationsübungen darin,* gaben, wie oben bereits angedeutet, Hermann Keller wichtige Anregungen, ... *wogegen ich mich gegenüber der „Agogik“ Riemanns ablehnend verhalte* wie der Autor zu bedenken gibt. (KELLER, 1941, Vorwort)

Die Gestaltung der Artikulation wiederum ist abhängig von der Art der Traktur. Bemerkenswert ist die Aussage Hermann Kellers: *Die natürlichste Artikulation bietet dem Spieler die mechanische Traktur, die feinfühligste Artikulation aber gestattet die elektropneumatische Traktur.* (KELLER, 1941, S. 71).

Drei Dinge sind es, die ein künstlerisches Orgelspiel unterscheidbar vom mittelmäßigen machen: *sinnvolle Registrierung, ein lebendiger Rhythmus und feinfühlige Artikulation.* (KELLER, 1941, S. 71)

**6. Klanggestaltung/ Registrierung** *Der Ton der Orgel geht ohne alles Schwanken, ohne alle Biagsamkeit und Geschmeidigkeit geradeaus. Ein Wachsen und Vergehen, das Zeichen irdischen Lebens, gehört nicht zu seinen Eigentümlichkeiten.* (RITTER, 1844) lautet es als Zitat am Anfang der Orgelschule (KELLER, 1941, Vorwort). Die Kunst des Registrierens <sup>35</sup> erfordert nicht nur Geschick und Geschmack des Organisten, sondern auch Wissen über bestimmte Grundsätze. Neben der Klangstruktur des Instrumentes beschreibt Hermann Keller grundlegende Registermischungen wie Plenoregistrierungen, Cantus-firmus-Registrierungen und Grundregistermischungen. Deren Anwendung wird ganz bestimmten Kompositionsformen zugeordnet. Der Autor stellt die „Werkorgel“ der damals noch aktuellen, auf die Übergangsdynamik eingerichteten Orgel (mit Schweller und Walze) gegenüber. Die Registriergewohnheiten für das Continuospiel (!) auf großen Orgeln sind hier noch sehr orchestral bestimmt: *...für zartere Tönungen braucht man den Schweller, für dynamische Steigerungen kann man unbedenklich die Walze benutzen.* (KELLER, 1941, S. 105) *Ein guter Organist wird die Walze gar nicht, oder so selten als möglich benützen ... bei modernen Komponisten (z. B. bei Reger) nur für kurze, auf rein dynamische Steigerung angelegte Partien.* (KELLER, 1941, S. 86) Es können Hermann Kellers Ansicht zufolge viele crescendo- und diminuendo-Vorschriften Max Regers ohne Bedenken außer Acht gelassen werden, für den Fall, dass sie mehr dem Ausdruckswillen als der wirksam durchdachten Registrierung dienen. <sup>36</sup> Bezüglich des Schwellers gestattet er interessanterweise sogar bei ausgewählten Orgelchorälen mit koloriertem c.f. eine Benutzung (Beispiel: „Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 659). Man solle sich an den Gesangslehren des 17. Jahrhunderts orientieren, um quasi im *mezza di voce* lange Notenwerte zu gestalten und entsprechend der Phrasengestalt ein crescendo und decrescendo zu realisieren. Der Autor verweist auf die sich diesbezüglich aus den Gesangslehren des 17. Jahrhunderts ergebenden Anhaltspunkte. (KELLER, 1941, S. 87)

Es wird die Empfehlung ausgesprochen, an historischen Instrumenten Eindrücke zu sammeln und auf dem eigenen Instrument nach dem besten klanglichen Ergebnis zu streben. Leider macht Hermann Keller keine Angaben zu historischen Registrieranweisungen. Jedoch sind die Dispositionen der Orgeln in Frederiksborg (Esaias Compenius), Hamburg, St. Jacobi (Arp Schnitger) und der Gottfried-Silbermann-Orgel im Freiburger Dom als Beispiele abgebildet. Präludium und Fuge e-Moll BWV 555 (Acht kleine Präludien und Fugen) enthalten Karl Straubes Registrieranweisungen für die Silbermann-Orgel in der St. Georgenkirche Rötha.

Es ist ein orgelkundliches Verzeichnis der gebräuchlichsten Register enthalten.

<sup>33</sup>Dies ist der Titel des entsprechenden 14. Kapitels der Orgelschule.

<sup>34</sup>Als Beispiele wählt er wiederum BWV 536 und BWV 542.

<sup>35</sup>Wiederum spricht Hermann Keller von einer „Kunst“!

<sup>36</sup>Hermann Keller führt als Beispiel Karl Straubes neue Ausgabe der Fantasie über „Ein feste Burg“ von Max Reger an.

**7. Aufführungspraxis** Hermann Keller berichtet davon, dass er als Organist Werke von Johann Sebastian Bach und alten Meistern sowohl aus unbezeichneten, wie auch offenbar *nicht immer stilgerecht bezeichneten Ausgaben* (KELLER, 1955, S. 11) gespielt habe. Er suchte nach Maßstäben für eine objektiv vertretbare und stilgerechte Wiedergabe. *Dabei schien mir für die ältere Musik die Artikulation von besonderer Bedeutung zu sein.* (KELLER, 1955, S. 11) So widmete er sich in seiner Dissertation den Fragen der Artikulation, in der Absicht, für die Interpretation unbezeichneter Klavier- und Orgelwerke systematisch Hilfestellungen anzubieten.

Das 14. Kapitel der Orgelschule beinhaltet Anmerkungen zum Vortrag älterer Musik. Hier geht es um die Ausführung der Notation punktierter Notenwerte wie beispielsweise bei lombardischen Rhythmen oder dem Rhythmus französischer Ouvertüren. Des weiteren behandelt Hermann Keller die rhythmische Auflösung von Antizipationen sowie das Anschlagen gleicher Töne in unterschiedlichen Stimmen.

Es erscheint bei Girolamo Frescobaldis *Fiori musicali* aus heutiger aufführungspraktischer Sicht kaum angemessen, eine Cantus-firmus-Stimme obligat mit dem Pedal zu spielen, wie es Hermann Keller mit seiner Einrichtung vorschlägt. (KELLER, 1941, S. 40f) Auf alten italienischen Orgeln lässt sich dies nicht realisieren. An deutschen Instrumenten ließe es sich zuweilen praktisch verwirklichen. Orientiert man sich an Girolamo Frescobaldis Partiturnotation mit vier separaten Notenzeilen, könnte man eine solche Zuteilung theoretisch rechtfertigen.<sup>37</sup> Ein französisches Duo auf einem Manual zu spielen und in der Mitte des Stückes komplett auf ein anderes Manual zu wechseln, entspricht nicht der originalen Aufführungspraxis. Auch wird man nicht unbedingt einen weitestgehend vierstimmigen Grand-Jeu-Satz durchweg pedaliter spielen, wenn die tiefste Stimme keine eigenständige Gestalt besitzt (entgegen dem Hinweis *kann später auch mit Pedal gespielt werden*) (KELLER, 1941, S. 11)

Manualübergänge zählt Hermann Keller zu den heikelsten Aufgaben der Wiedergabe älterer Musik. Damit ist er „Kind seiner Zeit“: viele dieser Manualübergänge entspringen der spätromantischen Interpretationsweise, welche wesentlich mehr dynamische Wechsel vornimmt, als es heutigen Erkenntnissen zufolge in der Barockzeit üblich war. Das erste Beispiel, das *Grave* aus dem Concerto G-Dur nach Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar (BWV 592), ist allerdings mit Bedacht ausgewählt. Am Schluss des Kapitels erfolgt der Hinweis auf das Studium der Manualwechsel bei Johann Sebastian Bachs „dorischer“ Toccata BWV 538.

**7. 1 Ornamentik** Hermann Keller bringt eine Tabelle der gebräuchlichsten Verzierungen und beschreibt die jeweilige Ausführungsmöglichkeit.<sup>38</sup> Der Verfasser weist darauf hin, dass es nicht möglich sei, ein für allemal bindende Regeln für die Verzierungspraxis aufzustellen. Zu beachten seien neben gelegentlicher Verschiedenheit der Bedeutung von Verzierungszeichen die nach Ländern und Stilistik spezifischen Gepflogenheiten sowie instrumentale Spezifika. Eine Orgel verfüge *weder über die Ausdrucksfähigkeit des Clavichords noch über die Schärfe und Bestimmtheit des Cembalos; die Verzierungen sind daher auf ihr einfacher und ruhiger auszuführen.* (KELLER, 1941, S. 75)

Lange Triller seien *stets mit der oberen Nebennote* zu beginnen. (KELLER, 1941, S. 74) Diese Regel erleide Ausnahmen, wenn z. B. ein charakteristisches Intervall wie eine verminderte Septime nicht preisgegeben werden darf. Nach Bemerkungen zu Trillerketten mit oder ohne Nachschlag äußert sich Hermann Keller zu speziellen Fällen wie angebundene Verzierungen, seltene Verzierungen (fallender oder steigender Akzent) und zu besonderen Situationen bei Johann Sebastian Bach. Er verweist darauf, dass Pralltriller speziell in der „neueren Musik“ von der Hauptnote aus begonnen werden. Ob es stimmt, *daß es nicht nötig, ja nicht einmal gut ist, Verzierungen z. B. eines Fugenthemas durch die ganze Fuge durchzuführen* sei dahingestellt. (KELLER, 1941, S. 77) Hermann Keller begründet es so, dass es später die kontrapunktierenden Stimmen übernehmen würden, *das einstimmig vorgetragene Thema zu schmücken.* (KELLER, 1941, S. 77) Diese Pauschalisierung missachtet, dass bestimmte Themen durch ihre Verzierung auch eine besondere musikalische Gestalt bieten, die sich im Verlauf einer Fuge nach Möglichkeit nicht verlieren sollte. Häufig wird es sich aufgrund der spieltechnischen Ausführbarkeit entscheiden, ob die Ausführung der jeweiligen Verzierung bei allen Einsätzen möglich wird.

**7. 2 Notationspraxis** In Stücken mit triolischer Bewegung fordert Hermann Keller generell eine entsprechende Angleichung der punktierten Notenwerte. Ein lombardischer Rhythmus soll im Gegensatz zu Clavichord und Streichinstrumenten *auf der Orgel ausgeglichener und mit deutlichem Abziehen*

<sup>37</sup>FIORI MUSICALI, Messa della Madonna, Kyrie und Christe eleison

<sup>38</sup>unter Nutzung der Verzierungstabelle J. S. Bachs im Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann



der zweiten Note ausgeführt werden (da eine Verkürzung der ersten Note ja gerade die zweite betont erscheinen lassen würde). (KELLER, 1941, S. 78) Auf die Musik Girolamo Frescobaldis angewendet, kann eine solche Behandlung zu einem entstellenden Effekt führen.

**7. 3 Lesen alter Schlüssel** Hermann Keller (KELLER, 1941, S. 87) zitiert Robert Schumann: *Übe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen!* (SCHUMANN, 1997) Es werden die heute noch gebräuchlichen c-Schlüssel besprochen. Anhand von "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" (BWV 639) wird der Altschlüssel geübt. In "Puer natus in Bethlehem" von Dietrich Buxtehude sind der Sopranschlüssel für den Cantus Firmus und der Altschlüssel für die beiden Mittelstimmen zu lesen. Die Manualstimmen von "Wachet auf, ruft uns die Stimme" (BWV 645) stehen im Alt- und Tenorschlüssel. Auch wenn heutige Editionen meist auf alte Schlüssel verzichten, ist es durchaus nicht ohne Wert, sich im Umgang damit zu üben.

**7. 4 Tempowahl** Zum diesem Punkt liefert der Autor keine Ausführungen.

**7. 5 originaler Notentext** Bei den von Hermann Keller betreuten Klaviermusik-Editionen stand meist der Urtext im Vordergrund.<sup>39</sup> Zu seinen Veröffentlichungen gehört der Beitrag *Zur Geschichte der Urtextausgaben der Klavierwerke Bachs* bei Edition Peters. (KELLER, 1965)

Bezüglich des *Largo* (Siciliano) aus der Bachschen Bearbeitung des Concerto d-Moll nach Antonio Vivaldi bringt Hermann Keller bezüglich der Bachschen Notation<sup>40</sup> eine Textkritik.<sup>41</sup>

Die Bögen über den Vierergruppen der Sechzehntel in Bachs "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" bezeichnet Keller zusätzlich als *von Bachs eigener Hand*. (KELLER, 1941, S. 88) Widersprüchlicherweise interpretiert er dann die dazugehörige Bogensetzung als *Bequemlichkeit besonders der Notenstecher*, so dass die autographen Bogen über jedem Viertel doch wohl als durchgängiges legato zu verstehen seien. (KELLER, 1955, S. 51)

Der Abdruck von Präludium und Fuge e-Moll aus den *Acht kleinen Präludien und Fugen* geschah in der Orgelschule nach der Neuausgabe Karl Straubes.

**8. Gottesdienstliches Spiel und Improvisation** Charles-Marie Widor's Wort *Orgel spielen heißt, einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen offenbaren*, steht als ein Leitsatz am Anfang der Orgelschule. (KELLER, 1941, Vorwort) Das Ziel der meisten Anfänger ist es, im Gottesdienst Orgel spielen zu können, weswegen vor allem das Choralspiel zu studieren ist. Das Studium weltlicher Liedsätze ist nach Hermann Kellers Meinung an einer Hausorgel angemessen möglich. Mit dem Spiel einfacher vierstimmiger Kadenzen mit Pedal soll der Grund für das liturgische Orgelspiel<sup>42</sup> gelegt werden. Man kann vom 8. Kapitel an auch das jeweils übliche Orgelchoralbuch verwenden und anhand dessen das obligate Cantus-firmus-Spiel üben. Nach einigen Wochen besteht die Aufgabe, Choräle transponiert zu spielen sowie kurze Einleitungen und Schlüsse zu improvisieren. An dieser Stelle verweist Hermann Keller auf seine Schule der Choral-Improvisation, die mit einbezogen werden kann. 15 Choräle und Liedsätze sollen der stilistischen Bildung dienen. Sie sind chronologisch und nicht nach Schwierigkeit geordnet. Es handelt sich u. a. um Sätze von Hans Leo Hassler, Johann Crüger und Heinrich Schütz; dem folgen zwei Choräle aus Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion. Neben zwei Sätzen aus einem katholischen Choralbuch<sup>43</sup> ist auch ein zeitgenössisches Lied aus dem Jahr 1939 von Wilhelm Weismann enthalten.<sup>44</sup> Bei einem Satz zu "Mit Willen dein" handelt es sich um eine Kolorierung Paul Hofhaimers. Hermann Keller empfiehlt, neben verschiedenen Choralvorspielen alter Meister auch Max Regers Choralvorspiele op. 135a einzubeziehen. Diese bieten gutes Studienmaterial hinsichtlich spätromantischer Harmonik.

Anhand des Kapitels über das Generalbassspiel soll jeder Orgelspieler dazu befähigt werden, zweistimmig mit beziffertem Bass notierte Choräle des 17. und 18. Jahrhunderts ausführen zu können. Für ein gründlicheres Studium wird vom Autor seine *Schule des Generalbaßspiels* empfohlen. Nach zu transponierenden Vorübungen sind bezifferte Choräle aus den Jahren 1640 bis 1704 sowie Choräle Johann Sebastian Bachs und Johann Ludwig Krebs' zu erarbeiten. Das nun folgende Kapitel führt

<sup>39</sup>Klavierwerke von J. S. Bach, F. Chopin, L. v. Beethoven

<sup>40</sup>Bach notierte abhängig vom Klaviaturumfang anstelle eines d3 ein a2.

<sup>41</sup>vorletzte Achtelnote im Sopran, Takt 4

<sup>42</sup>Hier ordnet Hermann Keller die liturgischen Gesänge wie Akklamationen usw. zu.

<sup>43</sup>Orgelbuch zum Magnifikat, hrsg. Fr. Philipp, Freiburg i. Br. 1929

<sup>44</sup>Hermann Keller schlägt eine mögliche Reihenfolge des Übens vor.

in die Kirchentonarten ein und benennt exemplarisch bestimmte Kirchenlieder in der entsprechenden Tonart. Des weiteren wird der gregorianische Choral und seine Notation kurz vorgestellt und die *Missa in festis duplicibus*<sup>45</sup> nach einer Harmonisierung der Benediktinerabtei Beuron abgebildet. Die Begleitaufgaben der Orgel außerhalb des liturgischen und des Gemeindegesangs beinhalten vor allem die Funktion als Generalbassinstrument, die Darstellung eines konkreten mehrstimmigen Instrumentalsatzes etwa zur Begleitung eines Sängers<sup>46</sup> oder die Übertragung eines Klavierparts in den Orgelauszug.

**9. Kompositionsformen und -strukturen** Hermann Keller weist bei polyphonen Strukturen auf mögliche Phrasenübergänge ohne immer deutlich zu erkennende Trennung hin. *Diese Zusammenschweißung mehrerer Phrasen gibt der Musik Bachs ihren großen Atem; es wäre falsch, die Größe solcher Linien durch Phrasierungseinschnitte zu zerstören.* (KELLER, 1941, S. 70)

Bei Johann Sebastian Bachs Orgelbüchlein-Choral "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" verweist Hermann Keller auf die innewohnende Tonsymbolik der herzpochenden Achtel im Bass und die händegleich empor flehenden Sechzehntel der Mittelstimme. Er berichtet bei "Wachet auf, ruft uns die Stimme" über die Bachsche Eigenbearbeitung des Kantatensatzes und die dortige Besetzung der Stimmen. Es sei *eine Hochzeitsmusik von bräutlicher Innigkeit und süßer Schwärmerei,...* (KELLER, 1941, S. 93)

**10. Orgelkunde** Um eine erste Einführung zum Instrument zu geben, beschreibt Hermann Keller die Funktionsweise von Windversorgung und Spieltisch, informiert über Klaviaturnumfänge und die Anordnung der Registerumschaltung sowie die wichtigsten Spielhilfen. Kurze Informationen über Tonhöhen und Klangcharakter sollen den Schüler ermutigen, gemeinsam mit dem Lehrer erste Schritte bei der Registerauswahl zu gehen. Die Orgel wird vom Standpunkt des Spielers aus kurz betrachtet und erläutert. Dies beinhaltet u. a. die Ladenbauweise und Trakturart, die Registerfamilien und den Obertonbau, die Zusammensetzung der Mixturen. Schematische Zeichnungen dokumentieren die verschiedenen Pfeifenformen. Eine Zeittafel zur Geschichte der Orgelkunst markiert neben den wichtigsten Stationen des Orgelbaus die Lebensdaten von Orgelbauern, -theoretikern und -komponisten bzw. Organisten.

### Werner Tell, Schule des gottesdienstlichen Orgelspiels (1950)

Werner Tell (1901-1963) betrieb Privatstudien beim Magdeburger Stadthallenorganisten Georg Sbach.<sup>47</sup> Im Jahre 1929 legte er die Organistenprüfung (A) an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin ab. Von 1957 an hatte er als Propsteikirchenmusikwart in Magdeburg die Leitung der C-Kurse zum nebenamtlichen Kirchenmusiker inne. Als Konzertorganist (an der Stadthalle Magdeburg) widmete er sich vor allem der Aufführung der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs und Max Regers. Er beschäftigte sich intensiv mit barocker Musik für Tasteninstrumente.<sup>48</sup> Werner Tell zählt zu den Begründern der Magdeburger Telemann-Pflege. Er gab verschiedene Lehrwerke heraus. Neben der *Schule des gottesdienstlichen Orgelspiels* verfasste er u. a. eine *Improvisationslehre für die Orgel* (Merseburger, Leipzig/ Berlin, 1954), *Einführung in die Harmonielehre* (1941), *Kleine Harmonielehre* (1942), *Grundriß der Harmonielehre* (1953), *Die Kirchentonarten und ihre Harmonik* (1949), *Neues Lehrbuch des Kontrapunkts* (1953), *Notizen zum Orgelbau* (1941), *Einführung in das Orgelspiel* (1941) sowie *Von der Orgel und vom Orgelspiel* (1949). Für den gottesdienstlichen Gebrauch schrieb er *Leichte Orgelmusik für den Gottesdienst* (1941) sowie ein *Kleines zweistimmiges Choralbüchlein* (1953). Er gab *J. S. Bach, Kleine Präludien und Fugen für die Orgel* (1949)<sup>49</sup> und von Georg Philipp Telemann *Sechs Fantasien und sechs Fugen* für Klavier (1965) heraus.

**Inhaltsübersicht** Die Schule gliedert sich in 3 Abschnitte.

#### I. Pedalspiel

<sup>45</sup>Diese Choralmesse liegt verschiedenen komponierten Orgelmessen zugrunde

<sup>46</sup>Beispiel hierfür: "Seufzer, Tränen, Kummer, Not" aus der Bach-Kantate Nr. 21

<sup>47</sup>Dieser hatte 1907-1909 an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg studiert.

<sup>48</sup>Tell, Werner. Bachs Orgelwerke für den Hörer erläutert. Nebst einem Anhang: Die "Kunst der Fuge" und das "Musikalische Opfer" als Orgelwerke. 1955

<sup>49</sup>Acht kleine Präludien und Fugen, BWV 553-560

Technische Übungen, Choräle <sup>50</sup>

## II. Manualspiel

Technische Übungen und Choralsätze

## III. Zusammenspiel von Manual und Pedal

Zweistimmige Choralsätze, Dreistimmige Choralsätze, Vierstimmige Choralsätze

**1. Didaktische Zielsetzungen** Das Lehrwerk basiert auf dem Spiel von Chorälen. Die Beschränkung seines Unterrichtsplanes auf den Choral sieht Werner Tell nicht als Gefahr einer *Einengung des Studiengangs*, denn er empfiehlt bereits während der Arbeit mit dieser Schule das Studium einfacher freier Orgelwerke, beispielsweise alter Meister. (TELL, 1950, Vorwort)

Er verweist auf das Ziel, ein zusammenhängendes, nicht stockendes Spiel mit koordinierten Bewegungen zu erarbeiten. Die Schule ist, wie aus ihrer Struktur hervorgeht, nicht für autodidaktisches Arbeiten, sondern für den Unterrichtsgebrauch gedacht. Jaap Dragt spricht von einer offensichtlich vorrangigen Eignung des Lehrwerks für die beginnende Ausbildung nebenamtlicher Organisten. (DRAGT, 1983, S. 23)

Eine andere Veröffentlichung Werner Tells, *Von der Orgel und vom Orgelspiel* soll als Ergänzung des Orgelunterrichtes dienen. (TELL, 1949, S. 3) *Diese Anleitung ist unmittelbar für den praktischen Gebrauch bestimmt.* (TELL, 1949, S. 4) Nach seiner Darstellung sind einige Gebiete des Orgelspiels *im Unterricht zumeist nur auf Grund des gerade zu besprechenden Orgelstücks und daher nicht mit methodischer Konsequenz* behandelbar. (TELL, 1949, S. 4) Zu diesen Gebieten zählt er Registrierung, Stil, Tempo, Phrasierung und Artikulation.

Einige Übungen können mit Bestandteilen musikalischer Elementarlehre verbunden werden: mit den Übungen 39 bis 48 lassen sich nach Werner Tells Aussage Hinweise auf die Intervallelehre verbinden, in Übung 46 bis 48 kann der Lehrer zudem *Hinweise auf Sext- und Quartsextakkorde* geben. (TELL, 1950, S. 12)

**2. Notwendige Voraussetzungen** Vorkenntnisse im Klavierspiel sind erwünscht und werden die Bewältigung der Manualübungen des II. Teils beschleunigen.

**3. Üb- und Arbeitshinweise, Auswahl der Unterrichtsliteratur** Während das Vorwort in erster Linie die Intentionen des Verfassers beschreibt, gibt Werner Tell im weiteren Verlauf der Orgelschule konkrete Vorschläge zur Arbeit an den Übungen. Zu Beginn der Übungen wird ausdrücklich vermerkt, dass die Vorbemerkungen beachtet werden sollen. (TELL, 1950, S. 5)

Das Studium der Pedal- und Manualübungen soll gleichzeitig begonnen werden. Für die Pedalübungen möge man mehr Zeit einplanen, da der Anteil an Manualübungen gerade bei ausreichenden Klavierkenntnissen in kürzerer Zeit zu bewältigen sei. Die Arbeit am dritten, progressiv aufgebauten Teil kann parallel zum fortgeschrittenen ersten Teil aufgenommen werden. Für das Üben empfiehlt Tell die Methode der Tempobeschleunigung und das bewusste Wahrnehmen des fehlerfreien Spiels, was den Spieler wachsende Sicherheit empfinden lässt. Anfänglich sollte man auch dem möglichst auswendig spielenden Schüler den Blick auf die Pedalklavatur nicht verwehren, da dieser so zu einer genauen Vorstellung von der Klaviatur und zu sicheren Bewegungen gelangt, wie es für ein zuverlässiges Pedalspiel notwendig ist. Die verschiedenen Pedaltechniken sollen dem Schüler erklärt werden. Dies bildet dann auch eine Voraussetzung für das Spiel der einstimmigen Choralmelodien. Werner Tell gibt Hinweise zur Placierung der Füße in den verschiedenen Bereichen der Pedalklavatur. Den vorgeschlagenen Fußsätzen sollte grundsätzlich Folge geleistet werden, da missglückte Beinbewegungen häufig Anlass eines gestörten Spielflusses sind. Eine saubere Ausführung eines vierstimmigen Satzes soll durch zeilenweise einstimmiges, zwischen den verschiedenen Stimmen paarweises sowie letztlich mit allen Stimmen realisiertes Üben erarbeitet werden. Auch das Zusammenspiel von Manual und Pedal ist entsprechend getrennt zu üben. Die Bewegung als motorisches Moment ist wichtig für ein gutes Zusammenspiel. Am Schluss der Orgelschule wird konstatiert: *Nunmehr können alle Sätze des Choralbuchs und der Liturgie geübt werden.* (TELL, 1950, letzte Innenseite (ohne Seitenzahl))

Literaturbeispiele anderer Komponisten sind außer 4 Takte aus Friedrich Wilhelm Zachows Choralsvorspiel „Nun singet und seid froh“ nicht enthalten. 3 Takte eines Liedsatzes zu „Ihr lieben Chris-

<sup>50</sup>Einstimmige Choralmelodien sind im Pedal solistisch zu spielen.



ten, freut euch nun”<sup>51</sup> sind, ohne Nennung des Autors Hermann Grabner, dem Orgelchoralbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch<sup>52</sup> entnommen. Werner Tell empfiehlt das Studium der *Acht kleinen Präludien und Fugen* oder weiterer einfacher freier Orgelwerke alter Meister. Die Improvisationslehre hingegen enthält Ausschnitte verschiedener Orgelkompositionen, da der Studierende generell *anhand der ihm gedruckt vorliegenden Orgelliteratur diejenigen Werke oder Teile von Werken, die in ihrem Stil auf Entstehung durch Improvisation schließen lassen*. (TELL, 1954, Einleitung) den Unterschied zwischen spontaner Improvisation und ausgearbeiteter Komposition erkennen und empfinden lernen soll. Jenes Lehrwerk dient als *Satzlehre mit einer größeren Anzahl von Literaturbeispielen* (TELL, 1954, Einleitung), mit der es der Schüler lernt, das Material anhand dienlicher Spielfiguren zu beherrschen. Es handelt sich vorrangig Stücke von Johann Gottfried Walther, Samuel Scheidt und Johann Pachelbel.

**4. Aspekte der Spieltechnik** Den Abschnitten vom Pedalspiel und Manualspiel sind technische Übungen vorangestellt. Sie werden im Vorwort als *elementare Studien* bezeichnet und umfassen Werner Tells Meinung nach *alle wesentlichen Arten der Technik*. (TELL, 1950, Vorwort) Die Fingersätze sind zunächst so gewählt, dass *jede Melodiegruppe innerhalb der Fünffingerlage einer Hand ausgeführt werden kann*. (TELL, 1950, S. 10) Nach einer kurzen Erläuterung der verschiedenen Applikaturzeichen formuliert Werner Tell für nicht bezeichnete Stellen folgende Grundregel des Fußsatzes: *Tonwechsel erfordert Fußwechsel, Tonwiederholung erfordert Fußwiederholung; wenn nichts anderes vorgeschrieben ist, wird immer die Spitze des Fußes benutzt*. (TELL, 1950, Einleitungstext zum Kapitel I. Pedalspiel, ohne Seitenzahl)

Die zu Beginn notierten Pedalübungen sollen dazu dienen, *erst einmal eine Folge von Pedaltönen in flüssiger Bewegung ausführen zu lernen*. (TELL, 1950, Einleitungstext Kap. I.) Wie bereits erwähnt, sollte der Schüler, um Sicherheit zu erlangen, sein Pedalspiel am Anfang auch optisch kontrollieren. Werner Tell hat dies im Unterricht selbst eingefordert.<sup>53</sup>

Der Autor verweist auf die generelle Bedeutung einer Ökonomie der Spielbewegungen. Das Pedalspiel soll aus dem Fußgelenk geschehen. Der Gebrauch der Fußspitze erscheint mehrheitlich bequemer als der Gebrauch des Absatzes.<sup>54</sup>

Es folgen Übungen zum stummen Fußwechsel sowie zum Unter- und Übersetzen. Ab Übung 15 erfolgt die Verwendung des Absatzes. Auch das Gleiten mit den Fußspitzen sowie die Möglichkeit des Spiels mit dem Fußballen in der Klaviaturmitte bei nebeneinander liegenden Tönen wird angeführt. Bei 14 Chormelodien gelangen verschiedene Spieltechniken zur Anwendung.

Nach dem Spiel von Bicinien folgen Übungen zum stummen Fingerwechsel in einer Stimme, darauf folgend wird der stumme Fingerwechsel beim zweistimmigen Spiel in einer Hand geübt. *Je nach Größe und Form der Hände, nach Schulung und Gewöhnung* (TELL, 1950, S. 13) verwendet der jeweilige Spieler bestimmte Fingersätze. Für manche Spielfigur gibt es unterschiedliche Fingersatzvarianten. Unter Hinweis darauf bemerkt Werner Tell, es sei *überflüssig und unzweckmäßig, die Fingersätze für dieses Nachrücken und Gleiten festzulegen*. Der Spieler müsse immer nur *die Linien des Orgelsatzes in ständigem Gleiten oder besser Kriechen der Finger sorgsam zu binden suchen*. (TELL, 1950, S. 13) Diese Spielweise erinnert an die in Rudolf Maria Breithaupts *Die natürliche Klaviertechnik*<sup>55</sup>, derer sich Werner Tell - auch ein anerkannter, öffentlich auftretender Pianist - bedient haben soll.<sup>56</sup> In dieser stehen die physiologischen Vorgänge und die anatomischen Grundlagen als die *eigentlichen Wurzeln der klavieristischen Kunst* im Vordergrund. (MARTIENSEN, 1951, S. 24) In Nr. 54 folgt der erste dreistimmige, manualiter auszuführende Choralatz ohne Fingersatzbezeichnung. Die ersten Übungen im Zusammenspiel von Manual und Pedal sind zweistimmige Sätze einfachster Art bis hin zu imitatorisch gearbeiteten Beispielen. Zu Studienzwecken sollen im Verlauf Bicinien auch mit Manual und Pedal gespielt werden. Meines Erachtens stellt dies auch eine gute Vorbereitung auf das Triospiel dar. Ab dem Kapitel III b) hat sich das Auge nun auf die Dreizeilennotation einzustellen. Die dreistimmigen Sätze sollen als Vorübungen zum obligaten Cantus-firmus-Spiel im vierstimmigen Satz und zum Spiel von Orgelchorälen mit rhythmisch und melodisch selbstständigen Stimmen dienen. Anhand vierstimmiger Choralätze, in denen die Begleitstimmen nur halb so schnell wie die Notenwerte des Cantus firmus

<sup>51</sup>Nr. 59

<sup>52</sup>Orgelchoralbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch: Stammteil. Nr 1-394, Merseburger, Berlin, 1952

<sup>53</sup>freundliche Mitteilung von Frau Karin Alms, Magdeburg

<sup>54</sup>Die Übungen 1 bis 10 verwenden ausschließlich wechselnde Fußspitzen.

<sup>55</sup>Kahnt Nachfolger, Leipzig

<sup>56</sup>freundliche Mitteilung von Prof. Lorenz Stolzenbach, Leipzig

verlaufen, soll eine leicht fließende Ausführung erarbeitet werden. Die drei letzten vierstimmigen Bearbeitungen haben eine bewegte Bassstimme und können nicht als Begleitsatz zum Gemeindegesang genutzt werden. Werner Tell verweist auf die Ausführungsmöglichkeit des Cantus firmus in verschiedenen Stimmen und die Verschiedenartigkeit kontrapunktischer Bewegungen. Er will einen *Übergang zu den technischen Problemen des konzertierenden Orgelspiels geschaffen* wissen. (TELL, 1950, Vorwort)

**5. Artikulation und Betonung** Das für die Natur des Instrumentes Orgel Spezifische sind in den Augen Werner Tells die Melodielinien. Diese können vokal gestaltete (vorwiegend legato gespielt) oder abwechslungsreicher artikulierte, instrumental geformte Linien sein.<sup>57</sup>

Zur Erzielung einer melodischen Linie *ist auf der Orgel ein ganz sorgfältiges Aneinanderbinden der Töne erforderlich ... So wird das Legato für das Orgelspiel immer als selbstverständlich vorausgesetzt.* (TELL, 1950, S. 10)

Eine entsprechend den Atemzügen vorgenommene Gliederung von Zeilen oder Phrasen kann *als die natürlichste* und gesanglichste gelten. (TELL, 1950, S. 10) Zur Verdeutlichung der Stimmführung benachbarter Stimmen bemerkt der Verfasser: *Wenn ein bereits erklingender Ton von einer anderen Stimme ergriffen wird, muß er zur Verdeutlichung der Stimmführung blitzschnell neu angeschlagen werden. ... Tonfortschreitungen werden gebunden, Tonwiederholungen aber müssen selbstverständlich abgesetzt werden, da die beiden Töne bei vollkommenem Legato sonst zu einem einzigen zusammenschmelzen würden.* (TELL, 1950, S. 14) In der Praxis werden innerhalb großer Kirchenräume Verkürzungen bestimmter Tondauern notwendig unter dem Umstand, dass es ein "Verschwimmen" der gebundenen Artikulation zu verhindern gilt. Die in *Von der Orgel und vom Orgelspiel* enthaltenen Ausführungen entsprechen sinngemäß dem diesbezüglichen Gehalt der Orgelschule. Auf eines weist Werner Tell jedoch gesondert hin: *Die Ausführung der Phrasierung und der Artikulation greift tief in innerste musikalische Gebiete hinein, sie ist letzten Endes der entscheidende Faktor für die lebendige Wiedergabe musikalischen Geschehens überhaupt.* (TELL, 1949, S. 28)

**6. Klanggestaltung/ Registrierung** Aufgrund der konstanten Wesensart des Orgeltons hat sowohl der Anschlag wie auch die Beendigung des Tones entsprechende Bedeutsamkeit für die Klanggestaltung.

Für ein Bicinium schlägt Werner Tell einen *Cantus-firmus-Zug*<sup>58</sup> vor, wobei der Kontrapunkt mit einem *Grundregisterzug*, einer 8'- und 4'-Flöte, ausgeführt wird. (TELL, 1950, S. 10) Werner Tell verweist hier auf seine Veröffentlichung *Von der Orgel und vom Orgelspiel*. (TELL, 1949) Beim Triospiel sollen die Manualstimmen verschiedenartig registriert werden, ähnlich dem bereits beschriebenen Cantus-firmus-Zug und einer aufgehellten Flötenregistrierung im anderen Manual. Für das Pedal genügen (bei entsprechender Stimmenlage) jeweils ein Register in 16' und 8'-Tonlage. In dem erwähnten Buch *Von der Orgel und vom Orgelspiel* werden im Abschnitt B, *Vom Orgelspiel*, Grundsätze des Registrierens besprochen und verschiedene Registermischungen aufgezeigt. Hierzu zählen neben den bereits oben genannten die Pleno-Registrierungen. Grundsätze stilgemäßen Registrierens bezieht Werner Tell im Geiste der Orgelbewegung gedanklich vorrangig auf die Barockorgel. Es ist ihm daran gelegen, das Wesen von "barocker" und "romantischer" Orgel kurz zu skizzieren. (TELL, 1949, S. 14-22) Für die ersten Pedalübungen empfiehlt er eine 4'-Registrierung, weil es ihm aufgrund der besseren Ansprache der Pfeifen als sinnvoll erscheint.

**7. Aufführungspraxis** Anhand von Friedrich Wilhelm Zachows Choralbearbeitung "Nun singet und seid froh" schlägt Werner Tell vor, eine nicht kolorierte Sopranstimme aus dem Manual ins Pedal zu verlegen und damit die Möglichkeit einer solistischen Hervorhebung zu nutzen. Für den Schüler zunächst ungewohnt ist gewiss das *Umdenken der hohen Sopranlage des c.f. in die tiefe Region der Pedaltasten*. (TELL, 1950, S. 31) Im Buch *Von der Orgel und vom Orgelspiel* konstatiert Werner Tell, dass sich verschiedene Stilfragen anhand der *Kleinen Präludien und Fugen* vorteilhaft besprechen lassen, *die trotz mancherlei Schwächen, ..., doch wohl als die für den ersten Orgelunterricht am besten geeigneten Studienwerke gelten können.* (TELL, 1949, S. 3) In der von ihm verantworteten Ausgabe *sind nur vereinzelte Hinweise auf stilgemäßen Vortrag eingezeichnet, nach denen dann der im übrigen unbezeichnete Notentext vom Studierenden selbst eingerichtet werden soll, um ihm zu zeigen, wie die Originalausgaben alter Orgelwerke zu erarbeiten sind.* (TELL, 1949, S. 3) Die Beschäftigung mit

<sup>57</sup>Vgl. Tell, Werner. Improvisationslehre

<sup>58</sup>ein Rohrwerk oder Streicher, durch ein Flötenregister aufgehellte; oder aber eine "obertonreiche Flötenregistrierung"

unbezeichneten Ausgaben alter Musik und das selbstständige Erarbeiten von Werken jener Epoche bezeichnet Tell als *eine der interessantesten und lohnendsten Aufgaben nachschaffenden Musizierens*. (TELL, 1949, S. 3)

**7.1 Ornamentik, 7.3 Lesen alter Schlüssel, 7.5 originaler Notentext** Hierzu macht der Autor keine Ausführungen.

**7.2 Notationspraxis** Werner Tell stellt fest, dass *ja die klassische Orgelmusik, die des Barocks, gar keine Vortragszeichen kennt*. (TELL, 1950, S. 10) Hierbei bezieht er sich auf die Artikulationsbezeichnungen und die vermeintliche Grundspielweise des Legato. Diese Feststellung Tells ist aufgrund aussagekräftiger Beispiele originaler Bezeichnungen so nicht zu halten.

**7.4 Tempowahl** Zieht man wiederum die Veröffentlichung *Von der Orgel und vom Orgelspiel* zu Rate, empfiehlt Werner Tell dort für das konzertierende Spiel romantischer Orgelmusik, die angegebenen Tempobezeichnungen direkt umzusetzen. Hinsichtlich der Barockmusik äußert er: *ein passagenreiches, virtuos klingendes Stück ist in bewegtem Tempo zu spielen ..., ein solches mit vollen Akkorden und sangbaren Melodien in ruhigem Zeitmaß*. (TELL, 1949, S. 23) Rhythmisch gleichmäßig verlaufende Stücke spiele man in konstantem Grundtempo. Stücke wie Toccaten und mehrteilige Präludien vertragen wechselnde Tempi und bisweilen eine rezitativische Vortragsart. Stücke ruhigen Grundmaßes nehmen bezüglich Tempofragen eine Mittelstellung ein, je nach Gleichmaß oder variabel zu gestaltenden Periodenschlüssen; *die letzte Entscheidung muß dem Stilgefühl, das sich an der Beschäftigung mit alter Musik bildet, überlassen bleiben*. (TELL, 1949, S. 23f)

**8. Gottesdienstliches Spiel und Improvisation** Werner Tell ist es wichtig zu verdeutlichen, dass eine Chormelodie einer Akzentuierung der Hauptsilben im ruhigen Fluss nachgehen und in ihrem Ablauf keinesfalls Note für Note empfunden werden sollte. Die Melodie möge immer im Geiste mitgesungen werden, um den Gesang gut führen zu können. Triomäßiges Spiel sei vor allem bei unbekannten Chorälen für die Gemeinde sinnvoll, um die Melodie deutlich hervortreten zu lassen. Das Musiziertempo bei der Gemeindebegleitung solle die Gemeinde zum Singen anregen. Zur Auswahl der Chormelodien sei hier ein theologischer Ansatz Werner Tells erwähnt. Um der Gefahr eintöniger Wiederholungen beim Üben zu entgehen, welche den religiösen Gehaltsinhalt bestimmter Choräle beeinträchtigen könnten, erschien ihm ein Verzicht auf Weisen zu hohen Kirchenfesten und Bekenntnisliedern sinnvoll. Man solle aber das Üben der enthaltenen Chormelodien dennoch nicht als *durch das technische Üben entwürdigt ansehen*. (TELL, 1950, Vorwort) Erfolge das Üben mit rechter Hingabe, vermag die Berufsausübung eines Kirchenmusikers hier Grundlagen zu erhalten, die ihm später den Weg zu großen Chorbearbeitungen bedeutender Meister öffnen. Werner Tell gewährte der Dur-Moll-Tonalität den Vorzug gegenüber *den herben, knorrigten Kirchentonarten*. ... *So ließen inhaltliche Bedenken und technische Gründe manche musikalisch minder wertvolle Weise, auch manches geistliche Volkslied, als gerade für unsere Zwecke zur Bearbeitung geeignet erscheinen*. (TELL, 1950, Vorwort) Es ist aus Sicht des Autors wichtig, auch Anfängern bei entsprechendem Fortschreiten ihres Studiums Stücke kirchentonartlicher Harmonik nicht vorzuenthalten.

Werner Tells *Improvisationslehre für die Orgel* übernimmt die Funktion eines eigenständigen Lehrwerkes. Es bedarf nach Feststellung des Verfassers keines vorherigen Studiums der Schule des gottesdienstlichen Orgelspiels, denn *die vorliegenden Übungen erfordern in ihren Anfängen weder Fähigkeiten im Orgelspiel noch Kenntnisse in der Harmonielehre und im Kontrapunkt, sondern setzen nur einen solchen Grad des Klavierspiels voraus, wie er die Vorbedingung für die Aufnahme des Orgelunterrichtes bildet*;... (TELL, 1954, Einleitung) Improvisationsübungen sollten nach Werner Tells Meinung *immer am Anfang des täglichen Übepensums v o r dem Üben der eigentlichen Orgelliteratur stehen; im Anschluss an das Literaturspiel sind die Wertmaßstäbe für das Improvisieren zu hoch und führen den Spieler zu Enttäuschungen*. (TELL, 1954, Einleitung) Über vergleichsweise langweilige Übungen wie Sequenzierungen und Transpositionsaufgaben hinweg könnte der Schüler ermüden und unkonzentriert werden.

Die Begleitung liturgischer Gesänge wird in dieser Schule nicht besprochen.

**9. Kompositionsformen und -strukturen** Es wurden nicht nur Begleitsätze mit einfacher akkordischer Struktur und der Melodie im Sopran aufgenommen, *sondern auch solche, die den cantus*

*firmus in anderen Stimmen bringen und ihm kontrapunktische Bewegungen gegenüberstellen.* (TELL, 1950, Vorwort)

Werner Tell erklärt die Chormelodie innerhalb der Kompositionsstruktur als den Cantus firmus, als einen “festen Gesang” und die gegenübergestellte “Gegenstimme” als den Kontrapunkt, in welchem des öfteren kurze motivische Wendungen wiederkehren. Die Gestaltung der Sätze ist häufig durch jeweilige spieltechnische Zielsetzungen bedingt. Die dreistimmigen Sätze zu “O heiliger Geist, o heiliger Gott” könnten zu einer mehrteiligen Partita zusammengestellt werden, stünde nicht der erste in A-Dur, der 2. und 3. in D-Dur und die letzten beiden in G-Dur. Entscheidend für die Tonartenwahl war hier der didaktische Aspekt, es sollten sich die Stimmen in günstig zu spielender Lage befinden.

Ausführlichere Erklärungen zu Kompositionsformen finden sich in der *Improvisationslehre für Orgel*. (TELL, 1954) Diese bezieht neben der choralgebundenen Improvisation auch freie Formen wie Ciacona oder Passacaglia, Toccata und Präludium ein.

**10. Orgelkunde** Es muss auf Werner Tells Veröffentlichung *Von der Orgel und vom Orgelspiel* zurückgegriffen werden. In deren Teil A, *Von der Orgel*, erhält der Leser eine erste Einführung in Tonhöhe und Klangcharakter der Register. Teil C, *Vom Orgelbau*, bringt eine elementare Einführung in diesen Gegenstand.

### 3.4.2 Schulen für die Anwendung innerhalb instrumentalpädagogischer Breitenarbeit

#### Friedhelm Deis, Orgelschule (1973)

Friedhelm Deis (1930-2008) studierte an den Musikhochschulen in Detmold und Köln Schulmusik. Innerhalb des Studiums belegte er das Fach Orgel bei Prof. Michael Schneider.<sup>59</sup> Neben seiner langjährigen Tätigkeit im Lehramt (zuletzt als Studiendirektor am Gymnasium Hattingen) und als Leiter der Musikschule Hattingen widmete er sich insbesondere der Ausbildung von Organisten und Chorleitern sowie der Orchesterarbeit innerhalb der Neuapostolischen Kirche in Nordrhein-Westfalen. Neben seinem Wirken als Organist betätigte er sich als Instrumentenbauer (zweimanualige Hausorgel, zweimanualiges Cembalo, Clavichord, verschiedene Saiteninstrumente). Als Komponist schuf er neben Orgelkompositionen auch sinfonische Werke und Vokalwerke.

**Inhaltsübersicht** Die Orgelschule besteht aus drei Bänden.

*Band I* “Das Manualspiel”<sup>60</sup>

Grundlehrgang des Manual-Spiels

Choräle und Lieder

Choralvorspiele und andere Orgelwerke

Zeichenerklärungen

Bau und Funktion der Orgel

Bau und Funktion des Harmoniums

Verzeichnis der musikalischen Begriffe

Alphabetisches Verzeichnis der Choräle, Lieder und Orgelwerke

*Band II* “Das Pedalspiel”

Grundlehrgang des Pedalspiels

Choralspiel

Weitere Übungen und Stücke

Zeichenerklärungen

*Band III* “Literatur-Auswahl”

Werke der Orgelliteratur

Zeichenerklärungen

Registriervorschläge

Inhaltsverzeichnis - chronologisch geordnet

<sup>59</sup> “Michael Schneider unterrichtete nach der Methode von Marcel Dupré, mit dem er befreundet war.” (Brief an den Autor)

<sup>60</sup> Für Orgel manualiter, elektronische Orgel, Harmonium, Cembalo usw.

Inhaltsverzeichnis - progressiv geordnet

Inhaltsverzeichnis -alphabetisch geordnet

**1. Didaktische Zielsetzungen** Es wird das Ziel formuliert, als Grundlage des Orgelspiels elementare Kenntnisse und Fähigkeiten zu vermitteln. Der Verlag teilt mit, dass es sich um eine Schule handle, welche das Manual- und Pedalspiel *in gründlicher Weise und nach den neuesten Erkenntnissen* DEIS Bd. III, letzte Innenseite lehre. Friedhelm Deis bemerkt zur Konzeption des Lehrwerks hinsichtlich des Selbststudiums: *Die Möglichkeit des autodidaktischen Arbeitens war der Hauptgrund des Entstehens der Orgelschule.*<sup>61</sup> Ausschlaggebend war das Interesse zahlreicher Kinder und Jugendlicher an einem ehrenamtlichen Organistendienst. Nach Mitteilung des Autors gaben viele über ihre, meist nicht besonders ausgereiften Vorkenntnisse zur Antwort: *Hab ich selbst gelernt.*<sup>62</sup> Die begleitenden Texte wurden leicht verständlich verfasst, entsprechende Zeichnungen und Abbildungen eingefügt und Tonträger mit Aufzeichnungen der wichtigsten Übungsstücke beigegeben. Die im Titel angesprochene Konzeption, auch ein Lehrwerk für Cembalo zu sein, erfährt in der Gestaltung der Schule selbst keine besondere Berücksichtigung und Erläuterung. Die im Untertitel der Orgelschule vorhandene Bemerkung bezüglich der betreffenden Instrumente bezieht sich darauf, dass der Schüler für sein Arbeiten möglicherweise eines der genannten Instrumente wie beispielsweise eine elektronische Orgel zur Verfügung hat.<sup>63</sup>

Band I soll Schülern, die kein Klavier zur Verfügung haben, anstelle einer Klavierschule Arbeitsmaterialien bieten. Diese Anwendungsmöglichkeit hat Friedhelm Deis auch in der Praxis erprobt.<sup>64</sup> Band II baut auf Fortschritten auf, die sich aus der Arbeit mit dem ersten Band ergeben haben. Der III. Band soll dazu dienen, die *Fertigkeiten und Kenntnisse im Orgelspiel zu festigen und zu vertiefen.* DEIS III. Band, Vorwort Gleichzeitig bietet er einen *Überblick über die Orgelliteratur von den Anfängen bis zur Gegenwart ...*, DEIS III. Band, Vorwort beginnend im 16. Jahrhundert mit Arnolt Schlick bis hin zu Choralpartiten von Friedhelm Deis. Dabei *soll diese Auswahl den Schüler anregen, weitere Werke der Orgelliteratur kennenzulernen.* DEIS III. Band, Vorwort

*In umsichtiger Weise werden die Entwicklungsetappen, die Funktionen des Orgelspiels auf die 3 Bände verteilt.* SCHWEIZER Rezension

Im Hinblick auf die musikalische Elementarlehre wird der Schüler mit der Anordnung der Klaviatur sowie der Notation vertraut gemacht. Ausgehend von einfachsten Kinderliedern („Ist ein Mann in’ Brunn’ gefallen“) über paralleles zweistimmiges, dann rhythmisch komplementäres Spiel gibt es eine Einführung zu den verschiedenen Vorzeichen und Tonarten nach Reihenfolge des Quintenzirkels. Es werden rhythmische Strukturen vorgestellt, angefangen vom Auftakt bis hin zum Spiel von Synkopen und Triolen. Der Dreiklang und seine Umkehrungen werden in die Ausführungen einbezogen.

**2. Notwendige Voraussetzungen** Wie bereits festgestellt wurde, sind die *Selbstlerner*<sup>65</sup> die bevorzugte Zielgruppe dieses Lehrwerkes. Da viele Schüler nicht oder nur unzureichend auf Klavierkenntnisse zurückgreifen können, weist der I. Band eine entsprechende didaktische Orientierung auf. Adelheid Lamersdorf vergleicht die Wirkung der jeweiligen Anfangsteile der Schulen von Friedhelm Deis und Roland Weiss mit der von Klavierschulen. Die am Beginn stehenden, im Drei- bis Fünftonbereich gehaltenen Manualspielübungen bieten Anfängern ohne jegliche Vorkenntnisse die gleichen Einstiegsbedingungen wie bei einer Elementarschule für Klavier. Aufgrund des Manualiter-Lehrgangs im ersten Band der Orgelschule von Friedhelm Deis erkennt Sven Scheuren, dass ein ausreichendes Längenwachstum des Schülers als Grundvoraussetzung für eine Unterweisung im Pedalspiel in der genannten Schule berücksichtigt wurde.

**3. Üb- und Arbeitshinweise, Auswahl der Unterrichtsliteratur** Das Vorwort wurde nicht vom Verfasser selbst, sondern im Auftrag des Verlages geschrieben.<sup>66</sup> Die Fingersätze und Fußapplikaturen sind ausführlich bezeichnet. Friedhelm Deis weist auf die Bedeutung des Fingersatzes hin. Besondere Bezeichnungen<sup>67</sup> werden in einem separaten Abschnitt erklärt. Die Literaturauswahl im

<sup>61</sup>Brief an den Autor, ohne Datumsangabe

<sup>62</sup>Brief an den Autor

<sup>63</sup>Brief an den Autor

<sup>64</sup>Brief an den Autor

<sup>65</sup>Brief an den Autor

<sup>66</sup>Hermann Ober Verlag Friedrich Bischoff, Frankfurt/ M.

<sup>67</sup>Hierzu zählen u. a. spezielle Zeichen für stummen Finger- oder Fußwechsel (z. B. bei einem Fingerpositionswechsel bei Tongruppen).



III. Band wurde für den Unterricht bearbeitet sowie *mit Fingersatz und Pedalapplikatur versehen*. **DEIS III. Band, Vorwort** Der Verfasser erwartet eine gewisse Verbindlichkeit in der Umsetzung seiner Vorgaben. Es finden sich Abbildungen, welche verschiedene Spielhaltungen dokumentieren. Beigefügte Tonträger enthalten Beispiele *zur Übungskontrolle* **DEIS III. Band, Vorwort**. Ob die der Orgelschule hinzugefügten Tonbeispiele (LP/ CD) eine wirklich anregende Funktion hinsichtlich der Spielweise ausüben, sei dahingestellt. Gerade die relativ statische und automatenhafte Spielweise sowie ein militärisch wirkendes, an die Pädagogik des 19. Jahrhunderts erinnerndes lautes Sprechen von Zählzeiten wirken in ihrer Verbindlichkeit einengend. Es findet sich der Hinweis auf das *kombinierte Üben* einzelner Stimmen **DEIS III. Band, Vorwort**. Die im III. Band enthaltenen Stücke sind chronologisch angeordnet; es ist ein progressiv geordnetes Inhaltsverzeichnis beigefügt, um auch in methodisch sinnvoller Reihenfolge auswählen zu können. Der Autor fügte nachträglich einige Übungen in den I. Band ein, die ihm zur Festigung des jeweils erreichten Leistungsstandes zweckmäßig erschienen.<sup>68</sup>

Drei Menuette und eine Aria aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach begleiten den Anfänger bei der Grundlagenarbeit im Manualspiel. Der erste Band der Orgelschule enthält Choralvorspiele von Johann Christoph Bach, Johann Gottfried Walther und Friedrich Wilhelm Zachow sowie Johann Pachelbels Partita „Was Gott tut, das ist wohlgetan“. Außer diesen finden sich Versetten von Domenico Zipoli und zwei Praeambuli Girolamo Frescobaldis. Im zweiten Band befinden sich Präludien von Johann Caspar Ferdinand Fischer, ein Magnificat von Jean Francois Dandrieu und die 3 Sätze der Pastorale von Domenico Zipoli. Aus den *Acht kleinen Präludien und Fugen* sind die Präludien in F (BWV 556) und in G (BWV 557) ausgewählt. Zwei Übungen sind von Auszügen aus Präludien Dietrich Buxtehudes und Georg Böhms gebildet. Aus Max Regers op. 135 a sind die Choralbearbeitungen „O Haupt voll Blut und Wunden“ und „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ aufgenommen. Hier findet sich auch die Fantasie in g von Johann Pachelbel und eine Teilrekonstruktion des Präludiums in B<sup>69</sup> von Dietrich Buxtehude.<sup>70</sup>

Um ein weiteres Kennenlernen von Kompositionen anzuregen, schließt der *dritte Band mit einer sorgfältigen Auswahl freier und choralgebundener Stücke aus der Orgelliteratur das Lehrwerk ab*. **DEIS III. Band, Vorwort** Es wird ein Bogen innerhalb der Orgelliteratur von Arnolt Schlick („Maria zart“) bis zum Zeitgenossen des Verfassers, Siegfried Reda (Monolog V und Monolog VII), geschlagen. Enthalten sind Toccaten (Girolamo Frescobaldi, Johann Pachelbel und Dietrich Buxtehude), Präludien (Franz Tunder, Vincent Lübeck) und Trios (Johann Ludwig Krebs), Choralbearbeitungen der Zeit vor Johann Sebastian Bach (Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann, Johann Pachelbel) und der Bachzeit selbst (Johann Christian Kittel, Johann Friedrich Alberti, Francois Couperin). Aus der Hand Johann Sebastian Bachs sind verschiedene Choräle aus dem Orgelbüchlein, Präludium und Fuge e-Moll (BWV 533) und „Nun freut euch, lieben Christen g'mein“ (BWV 734) zu finden. Die Zeit des 19. Jahrhunderts ist mit Felix Mendelssohn Bartholdy (Finale aus der Sonate VI), Johannes Brahms („O Welt, ich muß dich lassen“), Joseph G. Rheinberger (Trio F-Dur, Fuge D-Dur) und Max Reger („Passion“) repräsentiert. Aus dem 20. Jahrhundert findet man Choralbearbeitungen von Ernst Pepping, Hugo Distler, Arthur Honegger und Friedhelm Deis sowie freie Werke Hermann Schroeders und Siegfried Redas.

Bedauerlicherweise findet der Nutzer der Orgelschule keine vollständigen Angaben zu den Quellen. Es ist eine Unterlassung, dem Schüler vorzuenthalten, dass das gerade zu spielende Stück beispielsweise aus Bachs Orgelbüchlein stammt. Hier bleibt dem jeweiligen Lehrer die Pflicht zur Ergänzung. Bei gekürzten Stücken bzw. Ausschnitten aus größeren Kompositionen, welche vor dem Hintergrund einer effizienten Auswahl und Eingrenzung in dieser Form abgebildet wurden, sind unbedingt aussagekräftige und eindeutige Quellenangaben erforderlich. Leider wird dies in der Orgelschule von Friedhelm Deis nicht realisiert.<sup>71</sup> Lediglich bei Kompositionen des 20. Jahrhunderts wurden Anmerkungen zu den Quellen unter Hinweis auf die Verlage gemacht.

**4. Aspekte der Spieltechnik** Die Sitz- und Körperhaltung wird anhand von Abbildungen zu Beginn der Bände I und II verdeutlicht. Bezüglich des Anschlages fordert Deis: *Drücke die Tasten schnell und kräftig nieder. Nur so wird ein sauberes Spiel erreicht*.<sup>72</sup> Diese pauschalisierende Anweisung wird

<sup>68</sup>Brief an Autor

<sup>69</sup>BuxWV 154

<sup>70</sup>Ebenso enthalten in der Orgelschule von Rudolf Suthoff-Groß. Die zum Teil ostinaten Pedalpassagen lassen sich weitgehend bequem mit wechselnden Fußspitzen anschlagen.

<sup>71</sup>z. B. „Allegro“ (g-Moll) von Dietrich Buxtehude, Übung 120.

<sup>72</sup>Vorbemerkung zur Übung 1 des I. Bandes



der Situation eines differenzierten Anschlages mit einerseits brillantem Spiel (was möglicherweise in der Intention des Verfassers lag) und zum anderen einem vokaleren Klangbild <sup>73</sup>. *Der Anschlag erfolgt präzise und kräftig. Ein weicher oder zarter Anschlag erzeugt bei der Orgel keinen weichen oder zarten Ton!* <sup>74</sup> Bezogen auf den Pedalanschlag birgt diese Aussage die Gefahr einer Desensibilisierung gegenüber den Eigengeräuschen der Pedaltraktur.

In Friedhelm Deis' Schule (wie auch bei Roland Weiss) ist der methodische Ansatz enthalten, mit den Übungen vom Zentralton c1 aus zu beginnen. <sup>75</sup> Friedhelm Deis greift, wie es auch in Rudolf Suthoff-Groß' Klavierschule der Fall ist, auf Volks- und Kinderlieder in Bearbeitungen zurück, welche im Schwierigkeitsgrad dem technischen Stand des Schülers angemessen sind. Der I. Band enthält Spreizübungen, Doppelgriffübungen, Terzübungen sowie Übungsmaterial zu stummen Fingerwechsellern und Akkordgriffen. Die Bewegungen der Füße sollen sich im Fußgelenk konzentrieren, die Knie bzw. Oberschenkel sollen nicht hochgehoben werden. Zunächst wird am Spiel mit wechselnden Fußspitzen, später mit Absatz und Spitze gearbeitet. Für das Pedalspiel fordert der Autor das Vorhandensein von Schuhen mit Ledersohle und Absatz. Erstmals erfolgt das Zusammenspiel von rechter Hand und Pedal anhand des Chorals "Wunderbarer König", dann mit linker Hand und Pedal bei: "Herz und Herz vereint zusammen". Adelheid Lamersdorf findet es umständlich, dass das vierstimmige Spiel mit Pedal erst im II. Band ausgeführt wird und der Schüler entsprechend umlernen muss. Wäre es nicht sinnvoll, wenn ein Orgelschüler auch auf das vierstimmige Manualiterspiel vorbereitet wird? Gelegentlich muss man auch an Orgeln ohne Pedal auskommen! Es folgen Pedalübungen mit treppenförmigen Bewegungen in verschiedenen Tonarten anhand von Beispielen aus der Orgelliteratur (Johann Sebastian Bach: aus Präludium in B, Präludium in G; Nicolaus Bruhns: aus Präludium in e ("klein"); Dietrich Buxtehude aus Praeludium in G). Die nachfolgenden Übungen handeln vom Über- und Untersetzen der Füße. Weitere Übstücke behandeln das Zusammenspiel einer Hand mit Pedal. Dies soll in einem Duo von Pierre Dandrieu geübt werden, was im Grunde nicht der Spielweise eines französischen Duo entspricht. Anhand eines mit "Hymne" bezeichneten Stückes <sup>76</sup> von Girolamo Frescobaldi wird der laute Wechsel sowie der stumme Wechsel auf gleichem Fuß geübt. Auch ist Girolamo Frescobaldis Toccata mit durchlaufenden Fußapplikaturen zum Pedalspiel bezeichnet, welches der originalen Aufführungspraxis italienischer Orgelmusik zuwider läuft. In der Fuge in e von Gottlieb Muffat wird eine obligate Hervorhebung des Themas gefordert.

Die Pedalübungen des II. Bandes entstammen dem Präludium in G von Nicolaus Bruhns und dem Präludium in C Dietrich Buxtehudes. Es folgen Übungen zum Gleiten von einer Pedaltaste zur andern, daraufhin Tonleitern für Pedal (mit vorgezeichneter Applikatur) und Pedaltriller. Weitere Pedalübungen entstammen der Dorischen Toccata und Fuge (BWV 538) und dem Präludium c-Moll (BWV 549) von Johann Sebastian Bach. Alle im letzten Band enthaltenen Werke sind mit Fingersatz und Applikaturen bezeichnet.

**5. Artikulation und Betonung** Im Abschnitt "Zeichenerklärungen" formuliert Friedhelm Deis präzise Forderungen zur Artikulation, die den durch Marcel Dupré formulierten Gesetzmäßigkeiten entsprechen: der staccato-Punkt bedeutet "Kürzung um die Hälfte des Notenwertes", ein portato-Strich hingegen "Kürzung um ein Viertel des Notenwertes". Zu einer Fermate bemerkt Friedhelm Deis: *Beim Choralzeilenende bedeutet das Zeichen meist Kürzung der Note um den Grundnotenwert* DEIS I. Band, S. 112f

Prof. Michael Schneider unterrichtete nach der Methode Marcel Duprés. Seine damaligen Studenten hatten Fingersätze und Applikationen von den Dupréschen Ausgaben auf ihre jeweilig vorhandenen Exemplare zu übertragen. Friedhelm Deis schreibt: *Diese "Französische Schule" - Nicolas Jacques Lemmens - Charles Marie Widor - Marcel Dupré - liegt auch meiner Orgelschule zugrunde. Siehe: "Repetitionen", "notes communes" u. a ..* <sup>77</sup> Zu gemeinsamen Noten in verschiedenen Stimmen formuliert Friedhelm Deis entsprechend: *Zwei gleiche Töne erklingen nacheinander in zwei verschiedenen Stimmen. Dies wird nicht als Repetition aufgefasst. Das Ende des ersten und der Anfang des zweiten Tones fallen zeitlich genau zusammen. Der zweite Ton wird deshalb nicht erneut angeschlagen..* DEIS I. Band, S. 88 Repetierende Noten hingegen seien deutlich voneinander abzusetzen. DEIS I. Band, S. 41

<sup>73</sup>unter Reduzierung der Vorläufertöne und Ansprachegegeräusche der Pfeifen von vornherein nicht gerecht

<sup>74</sup>Vorbemerkung zur Übung 1 des II. Bandes

<sup>75</sup>Die Übungen bis Nr. 34 sind sämtlich im Fünfftonraum gehalten.

<sup>76</sup>Übung Nr. 72

<sup>77</sup>Brief an den Autor

Bezüglich der Artikulation in der Choralbearbeitung „Nun ruhen alle Wälder“ von Johann Gottfried Walther wird folgendes genau vorgeschrieben: *In einer Stimme ist ein Ton zu spielen, der bereits in einer anderen Stimme klingt. Es wird wie folgt verfahren: 1. Beide Stimmen sind gleichwertig: Der liegende Ton bleibt unverändert. Der kürzere Ton der anderen Stimme entfällt. Er ist im liegenden Ton enthalten. 2. Die Stimme die den liegenden Ton enthält, hat Vorrang (c. f., Fugenthema): Ausführung wie bei 1. 3. Die Stimme mit dem kürzeren Ton wird kurz vor dem Anschlagen des Tones der Hauptstimme aufgehoben. Er schlägt mit der Hauptstimme erneut an, bleibt liegen (wird fortgesetzt), während die Hauptstimme weiterspielt. Die bei dieser Unterbrechung der liegenden Note entstehende Pause hat im allgemeinen den Grundnotenwert des Stückes; das ist der am häufigsten vorkommende kleinste Notenwert (Verzierungen ausgenommen).* DEIS II. Band, S. 62.

Adelheid Lamersdorf stellt fest, dass Friedhelm Deis sich eher theoretisch mit Fragen der Artikulation auseinander setze. Von legato und staccato abweichende Artikulationsweisen sieht sie vernachlässigt. Trotz der theoretisierenden Darstellungsweise des Verfassers ist in meinen Augen die Auseinandersetzung mit Artikulationsfragen, gemessen an der Tradition der Dupré-Schule, praktisch intendiert.

**6. Klanggestaltung/ Registrierung** Friedhelm Deis gibt als Musterdisposition die einer elfregistrigen Kleinorgel <sup>78</sup> an. Damit verbindet er die Ansicht, dass es erfahrungsgemäß leichter sei, *Registrierungen hierfür auf größere Orgeln zu übertragen als umgekehrt.* DEIS III. Band, S. 123 Der III. Band enthält am Ende für jedes Stück detaillierte Registriervorschläge nach der gegebenen Disposition. Durch diese Registrierhinweise wird eher ein beschränktes Bild vermittelt, das vorzugsweise für den Umgang mit Kleinorgeln sensibilisiert. Die meisten Orgelschüler jedoch arbeiten vermutlich weniger an eigenen kleinen Üborgeln <sup>79</sup> sondern vielmehr an den allgemein üblichen Kircheninstrumenten. Adelheid Lamersdorf stellt in der Schule von Friedhelm Deis <sup>80</sup> das Vorhandensein systematischer und ausführlicher Hinweise zur Registrierung fest. Es seien jedoch keine verbindlichen Registrierangaben, sondern vielmehr dargestellte Prinzipien für den Umgang mit der Registrierung. Adelheid Lamersdorf nennt dies „Klangbeschreibungen“. Friedhelm Deis' genaue Registrierangaben sieht sie im Zusammenhang mit der dazugehörigen Einspielung von Tonaufnahmen. Zu stilistischen Irritationen führt es, wenn für das Trio F-Dur Joseph Rheinbergers in den Manualstimmen eine Registrierung mit 8' und 2'-Stimmen vorgeschlagen wird. DEIS III. Band, S. 126.

## 7. Aufführungspraxis

**7.1 Ornamentik** Die Ausführungen zu Verzierungen und deren Realisierung sind knapp und übersichtlich in Tabellenform gehalten. Diese Form bezeichnet Adelheid Lamersdorf als insofern angebracht, da *es sich hier um eine Schule handelt, die sich an den Anfänger ohne Vorkenntnisse wendet.* (LAMERSDORF, 1990, S. 173)

**7.2 bis 7.5** Zu den Kategorien Notationspraxis; Lesen alter Schlüssel; Tempowahl und originaler Notentext hat Friedhelm Deis keine Ausführungen gemacht.

**8. Gottesdienstliches Spiel und Improvisation** Als vordringliche Zielsetzung des Orgelunterrichtes gibt Friedhelm Deis an: *Der Schüler soll in der Lage sein, den Gemeindegesang im Gottesdienst zu begleiten.* <sup>81</sup> Zahlreiche Übungen basieren auf Kirchenliedmelodien. Es ist eine große Anzahl von Kadenzen enthalten, die in verschiedenen Lagen ausgeführt und in für den Gemeindegesang üblichen Tonarten gehalten sind. Das hier praktizierte Kadenzenspiel dient Adelheid Lamersdorfs Meinung zufolge vor allem der technischen Vorbereitung auf das Spiel vierstimmiger Choräle. Friedhelm Deis wählt nur wenige stilistisch unterschiedliche Beispiele aus, so 3 Sätze aus Samuel Scheidts „Görlitzer Tabulaturbuch“ und „Valet will ich dir geben“ von Johann Sebastian Bach. Zudem sind kurze Vorspiele für den liturgischen Gebrauch enthalten, beispielsweise zu „Ich bete an die Macht der Liebe“.

<sup>78</sup>mit 2 Manualen und Pedal

<sup>79</sup>oder den in Übräumen von Hochschulen ähnlichen Instrumenten

<sup>80</sup>ebenso wie bei Keller, Suthoff-Groß und auch Herzog/ Piechler

<sup>81</sup>Brief an den Autor

**9. Kompositionsformen und -strukturen** Anhand eines “Trios” von Pierre Dandrieu beabsichtigt der Verfasser, ein Beispiel für eine Diminution vorzustellen. Zu Triokompositionen äußert er folgende Ansicht: *Ein echtes Orgeltrio ist konsequent dreistimmig* **DEIS II. Band, Vorbemerkung zu Übung 123** Als Beispiele hierfür führt er “Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort” von Johann Gottfried Walther und ein Trio g-Moll von Carl Philipp Emanuel Bach an. In Arnolt Schlicks “Maria zart” findet man ein Beispiel für den kolorierten Cantus firmus, dieser wurde extra vom Verfasser gekennzeichnet.

**10. Orgelkunde** Das Kapitel über “Bau und Funktion der Orgel” ist von gutem Gebrauchswert. Es enthält schematische Zeichnungen und macht mit den technischen <sup>82</sup> und klanglichen Einrichtungen der Orgel bekannt. Zu Bau und klanglicher Gestalt des Harmoniums sind ebenfalls Ausführungen enthalten. Im Hinblick auf mechanische Spieltrakturen stellte Friedhelm Deis fest: *Organisten sind Romantiker. ... Bei den modernen Orgeln drückt man eine Taste und sie spielt. Hier aber kann ich in körperlichem Kontakt spüren, wie der Ton kommt: Ich spiele - und nicht das Instrument.* <sup>83</sup>

### Rudolf Suthoff-Groß, Orgelschule (1978)

Rudolf Suthoff-Groß (\*1930) legte seine Kirchenmusikerprüfung in Berlin-Spandau (B-Prüfung) und an der Kölner Musikhochschule (A-Prüfung) ab. Nach seiner Tätigkeit als Kirchenmusiker und Musiklehrer wurde er im Jahre 1969 Dozent für Klavier, künstlerisches Orgelspiel und Tonsatz an der Niedersächsischen Musikschule Braunschweig. In gleicher Funktion wechselte er 1976 an die Technische Universität Braunschweig (Lehrstuhl für Kunst und Musik und ihre Didaktik), wo er zudem Gehörbildung und Theorie unterrichtete. Er veröffentlichte verschiedene Unterrichtswerke, die bei Mössler in Wolfenbüttel erschienen: die Klavierschule (1970), Anfang und Wiederanfang. Eine Klavierschule für Jugendliche und Erwachsene (1992) sowie Technische Übungen und Etüden für Klavier. Mit dem Titel Orgeldienst erschienen 1996 Vorspiele, Intonationen und Begleitsätze aus seinem Elberfelder Orgelbuch.

**Inhaltsübersicht** Vorangestellt ist ein Abschnitt *Erste Orientierung an der Orgel*

- Die Orgelschule gliedert sich in 8 Kapitel.
- I. Manualspiel
- II. Pedalspiel
- III. Zusammenspiel von Manual und Pedal
- Übungen, Liedsätze, Selbständige Orgelstücke, Verzeichnis leichter bis mittelschwerer Orgelmusik, Verzeichnis von Büchern über Orgelmusik und Orgelspiel
- IV. Kadenzen
- V. Das Improvisieren von Lied-Intonationen
- VI. Orgelbegleitsätze zur evangelischen Liturgie
- VII. Ornamentik
- VIII. Kleine Orgel- und Registrierkunde Verzeichnis der verwendeten Liedmelodien, Verzeichnis der aufgenommenen Orgelstücke, Sachregister

**1. Didaktische Zielsetzungen** Rudolf Suthoff-Groß beabsichtigt, *sowohl in das künstlerische als auch in das gottesdienstliche Orgelspiel einzuführen. Ziel ist, einerseits einen baldigen praktischen Einsatz im nebenamtlichen Dienst an der Orgel zu ermöglichen und andererseits gediegene Voraussetzungen für ein berufsmäßiges Orgelstudium zu schaffen.* (**SUTHOFF-GROSS, 1978, Vorwort S. 2**)

Aus dem vorliegenden Unterrichtsmaterial und mit Hilfe ergänzender Literaturhinweise lässt sich auch ein individuell gestalteter Lehrgang *bis zur Mittelstufe zusammenstellen.* (**SUTHOFF-GROSS, 1978, Vorwort S. 2**)

Die bewusst ausführlich gehaltenen Anleitungen sollen dem autodidaktischen Studium zugute kommen. <sup>84</sup>

In der Klavierschule (**SUTHOFF-GROSS, 1970, Vorwort**) ist dem Lehrer völlige Freiheit auf die Art der Anwendung im Unterricht hin gelassen. Es spricht nichts dagegen, diesen Sachverhalt auf die Arbeit mit der Orgelschule zu übertragen, profundes Arbeiten einmal vorausgesetzt.

<sup>82</sup>u. a. der Spieltisch

<sup>83</sup>“Organisten sind Romantiker”, Ruhr-Nachrichten, Nr. 95, Ostern 2000

<sup>84</sup>Gesprächsnotiz, Telefongespräch mit Rudolf Suthoff-Groß am 21. 12. 2005

**2. Notwendige Voraussetzungen** *Es wird vorausgesetzt, dass der angehende Orgelschüler Notenkenntnisse hat und über die Grundbegriffe der Musik (...) Bescheid weiß. ...Außerdem rechnet diese Orgelschule damit, dass bereits einige Fertigkeiten im Klavierspiel vorhanden sind.* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 2) Der Verfasser ergänzt: *das landläufige Spiel auf einer sog. Heimorgel genügt nicht!* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 2) Den Anfängern ohne klaviertechnische Vorbildung wird die Arbeit anhand einer Klavierschule oder mit dem Lehrer im Unterricht empfohlen. Rudolf Suthoff-Groß verweist darauf, dass ein gründlicher Klavierunterricht durch nichts zu ersetzen ist, wenn das Ziel eines späteren berufsbildenden Studiums besteht. Rudolf Suthoff-Groß' Klavierschule beabsichtigt, *vom ersten Anfang in lückenlosem Fortschreiten zur Erlangung einer soliden und zuverlässigen Klaviertechnik zu führen.* (SUTHOFF-GROSS, 1970, Vorwort) Es handelt sich um *einen technisch und musikalisch gleichmäßig fortschreitenden Lehrgang.* (SUTHOFF-GROSS, 1970, Vorwort)

**3. Üb- und Arbeitshinweise, Auswahl der Unterrichtsliteratur** Im Anschluss an das Vorwort werden die wichtigsten grundlegenden Informationen für eine erste Orientierung an der Orgel vermittelt. Diese dienen der Übersicht am Spieltisch und dem Umgang mit seinen Einrichtungen. Es wird auf die Bedeutung der Einzeichnung von Fingersätzen und Artikulationszeichen hingewiesen. Dabei sollten Fingersätze unbedingt an solchen Stellen bezeichnet werden, *wo die Handlage sich ändert oder wo besondere Schwierigkeiten liegen.* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 15)

Der Schüler soll mit Übrigistrierungen arbeiten. Diese sind eher in zurückhaltender Lautstärke und mit gut ansprechenden Registern in der 8'- und eventuell zusätzlich 4'-Lage zu wählen. Zeitgleich mit Beginn des I. Kapitels (Manualspiel) kann die Arbeit an Kapitel II (Pedalspiel) aufgenommen werden. Bei Fortsetzung dieses Kapitels kann an den Kadenzübungen in Kapitel IV gearbeitet werden.<sup>85</sup> Während des Fortschreitens in den Pedalübungen kann bereits mit Kapitel III (Zusammenspiel von Manual und Pedal) begonnen werden. Im Verlauf des Studiums an Johann Ludwig Krebs: Trio, Dietrich Buxtehude: Präludium in B (BuxWV 154, Fragment)<sup>86</sup> und an der Fantasie über "Lobet den Herren alle, die ihn ehren" von Rudolf Suthoff-Groß kann der Schüler anhand der Vorschläge im Verzeichnis leichter bis mittelschwerer Orgelmusik (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 95f) weitere Arbeitsaufgaben wählen.

Verschiedene Verweise auf Übungen der Klavierschule von Rudolf Suthoff-Groß sollen vorrangig Schülern ohne klaviertechnische Vorbildung zugute kommen. Die im Kapitel "Manualspiel" enthaltenen Übungen können weiterführend *der Anpassung der Klaviertechnik an die Spieltechnik der Orgel* dienen. (SUTHOFF-GROSS, 1978, Vorwort) Beispielsweise wird die Ausführung stummer Fingerwechsel geübt und in Unterscheidung zum Klavier die besondere Bedeutung der Artikulation für die Betonung im Orgelspiel verdeutlicht. Ähnlich der Klavierschule verlaufen die beidhändigen Anfangsübungen synchron im Fünfftonraum. Einige Übungen entsprechen direkt den in der Klavierschule enthaltenen Übungen. Für dreistimmige Übungen schlägt der Verfasser vor, gelegentlich abschnittsweise einzeln zu üben. Hierbei kommt auch die Methode einer allmählichen Temposteigerung zum Einsatz.<sup>87</sup>

Rudolf Suthoff-Groß verweist auf die Möglichkeit des "Vorübens" am Klavier, bevor der Schüler an der Orgel übt.

Einfache vierstimmige Begleitsätze dienen als Vorbereitung zum Spiel von Sätzen aus dem Choralbuch.<sup>88</sup> Es werden konkrete Arbeitsschritte zur Übung des Choralspiels angegeben: Die Übung erfolgt zunächst mit den 3 Oberstimmen auf einem Manual: die linke Hand spielt dabei den Tenor, die Bassstimme liegt im Pedal. Danach werden die Mittelstimmen in der linken Hand gespielt, die rechte Hand spielt obligat. Schließlich ist der Satz transponiert zu spielen.<sup>89</sup>

*Damit diese Schule auch im Selbstunterricht verwendet werden kann, ist der begleitende Text ziemlich ausführlich gehalten.* (SUTHOFF-GROSS, 1978, Vorwort) Der Verfasser bediente sich bei der Ausarbeitung des Lehrkonzeptes methodischer Sorgfalt und Gründlichkeit. Sämtliche enthaltenen Literaturbeispiele sind ungekürzte Originalkompositionen für Orgel, auf Bearbeitungen wurde verzichtet. Rudolf Suthoff-Groß äußert sich zu der in seiner Schule getroffenen Literatúrauswahl wie folgt: *Auf den Abdruck von Orgelstücken von Bach, Buxtehude und anderen bedeutenden Orgelkomponisten wurde verzichtet, weil damit gerechnet werden darf, daß sich jeder Organist die Standardwerke für sein*

<sup>85</sup>unter Einbeziehung des Pedals

<sup>86</sup>Vgl. Deis, Friedhelm. Orgelschule

<sup>87</sup>Bei verschiedenen dreistimmigen Übungen (z. B. 24-27) wird auf in früheren Kapiteln erworbene technische Voraussetzungen verwiesen.

<sup>88</sup>Die üblichen Choralbücher enthalten auf zwei Liniensystemen notierte Begleitsätze.

<sup>89</sup>Als Vorübung dazu wird die schriftliche Übertragung in andere Tonarten vorgeschlagen.



*Instrument im Lauf der Zeit mehr oder weniger vollständig anschaffen wird.* (SUTHOFF-GROSS, 1978, Vorwort) Es ist nicht intendiert, diese Orgelschule als gedruckte, umfangreiche Literatursammlung für den Unterricht zu verwenden. Der Verfasser gibt vielfältige und methodisch geordnete Literaturhinweise. Dem Bicinium entsprechende, bzw. ähnliche Formen können erarbeitet werden auf der Basis der Choralvorspiele Georg Philipp Telemanns, der *Tabulatura Nova* Samuel Scheidts und von Johann Pachelbels Choralvorspielen bzw. zweistimmigen Magnificatfugen. Technisch am anspruchsvollsten sind hingegen „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 711) und die 4 Duette aus dem Dritten Teil der Clavierübung (BWV 802-805). Letztere scheinen aufgrund ihres Schwierigkeitsgrades eher deutlich fortgeschrittenen Schülern vorbehalten. Anhand der Listen, welche nach dem Schwierigkeit fortschreitend geordnete Unterrichtsstücke aufführen, könne man schließlich *nur ungefähre Anhaltspunkte für deren Schwierigkeit geben, weil die Schwierigkeit eines Stückes ebenso von individuellen Voraussetzungen abhängt wie durch die Wahl von Tempo und Artikulation bestimmt wird.* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 31) Dies stellt eine für den Unterricht insoweit allgemeingültige Aussage dar, als dass Tempo und Artikulation keine subjektiv determinierten sondern durch den Komponisten festgelegten Parameter sind. Stücke, die aufgrund ihres Tempos oder ihrer Artikulation bestimmte Schwierigkeiten aufweisen, sind objektiv im Schwierigkeitsgrad kalkulierbar. Weitere Literaturverweise gibt es auf Präambula alter Meister wie Melchior Schildt, Johann Decker und Jakob Praetorius sowie auf Präludien von Dietrich Meyer und Christian Flor. Auf die Übung mit zwei selbstständigen Stimmen im Pedal<sup>90</sup> kann Johann Sebastian Bachs *Pedal-Exercitium* (BWV 598) folgen. Als weitere Vorschläge zur Unterrichtsliteratur werden Präludium und Fuge von Johann Krieger, Fuga in G von Friedrich Wilhelm Zachow, Dietrich Buxtehudes Orgelchoral „Jesus Christus unser Heiland“ (BuxWV 198) sowie Canzonen und Canzonetten benannt (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 31). Von Johann Sebastian Bach werden Orgelchoräle, -fantasien und -fughetten (BWV 681-755) vorgeschlagen. Johannes Brahms' Choralbearbeitung „Schmücke dich o liebe Seele“ wird angeführt, wie auch Ernst Peppings Kleines Orgelbuch. Zur nächsten Schwierigkeitsstufe zu spielender Orgelmusik gehören neben einer Auswahl aus den *Acht kleinen Präludien und Fugen* Präludium F (BWV 556), Präludium g (BWV 558), Fuge G (BWV 557) Johann Sebastian Bachs Orgelchoräle „In dulci jubilo“ (BWV 751) und „Liebster Jesu wir sind hier“ (BWV 706.1); Choralvorspiele und Toccaten (in C, g) von Johann Pachelbel, Johann Kriegers Präludien in F und g, Fuge d, Toccata a, Toccata D. Aus dem 20. Jahrhundert werden Joseph Ahrens' *Fünf kleine Stücke* und wiederum Ernst Peppings *Kleines Orgelbuch* genannt. Die nächsten Hinweise gelten weiterer leichter bis mittelschwerer Orgelmusik: aus Samuel Scheidts *Tabulatura Nova* „Da Jesus an dem Kreuze stund“, vier Präludien von Franz Tunder, Vincent Lübeck: Präludium und Fuge in F, Buxtehudes *Passacaglia d* (BuxWV 161), Präludium G (BuxWV 147), Toccata F (BuxWV 157), ausgewählte Choralbearbeitungen von Johann Sebastian Bach (zwischen BWV 601 und 737), BWV 567 (C), 946 (Fuge C), 590 (Pastorella), 533 (Präludium und Fuge e), 588 (Canzona d), 579 (Fuga h), 549 (Präludium und Fuge c), 568 (Präludium G). (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 95) Aus dem 19. Jahrhundert werden neben einer Auswahl aus den 11 Choralvorspielen von Johannes Brahms Robert Schumanns Fuge Nr. 3 über B A C H und einige Choralvorspiele aus op. 79b von Max Reger genannt. Für die Zeit des 20. Jahrhundert verweist Rudolf Suthoff-Groß auf Hermann Schroeder: Präambeln und Interludien, Kleine Intradan, Kleine Präludien und Intermezzi (Werk 9), Ernst Pepping: *Großes Orgelbuch* und Johann Nepomuk David: *Choralwerk*. Als weitere leichte bis mittelschwere Orgeltrios kommen in Frage: Joseph Rheinberger - Zehn Trios Op. 49 sowie von Max Reger aus Op. 59: Pastorale, Kanon sowie aus Op. 47 (6 Trios): Kanon, Siciliano.

#### 4. Aspekte der Spieltechnik *Die vorliegende Orgelschule stellt sich die Aufgabe, dem Schüler eine sichere Grundlage der Spieltechnik zu vermitteln....* (SUTHOFF-GROSS, 1978, Vorwort)

Rudolf Suthoff-Groß gibt Hinweise zur Hand- und Fingerhaltung. In der Klavierschule heißt es: *Auch die von Anfang an erforderliche sorgfältige Anschlagsbildung muß allein dem Lehrer überlassen bleiben, da es hierbei neben dem eigenen Probieren des Schülers auf das Vorbild des Lehrers und dessen Vormachen wesentlich ankommt.* (SUTHOFF-GROSS, 1970, Vorwort) Es liegt nahe, im Falle des Orgelunterrichtes vom gleichen Standpunkt auszugehen.

Zum stummen Fingerwechsel rät Rudolf Suthoff-Groß nur im Fall ruhigerer Notenwerte.<sup>91</sup> Stilistisch befremdlich mutet es an, diese anhand eines Präludiums von Johann Pachelbel üben zu lassen.

<sup>92</sup>

<sup>90</sup>Suthoff1978, S. 42 (Übung 64)

<sup>91</sup>Suthoff1978, S. 14, Übung 27: stummer Fingerwechsel auf einer Taste, Übung 28: dasselbe, in Sexten

<sup>92</sup>Suthoff1978, S. 16 (Übung 33)

Es gibt Übungen zum Über- und Untersetzen verschiedener Finger (z. B. Fingersatz 34 34) sowie für Terzengänge und Doppelgriffe. Die Mittelstimme eines Satzes wird hinsichtlich einer Verteilung auf beide Hände und des Übens eines sauberen legato innerhalb dieser Stimme behandelt. Es wird frühzeitig auch das Spiel auf zwei Manualen gefordert.

Hinsichtlich des Pedalspiels wird zunächst auf Unterschiede im Tastenumfang und der Lage der Pedalklavatur hingewiesen.<sup>93</sup>

Es gibt eine Vortübung zum Pedalanschlag. Dabei sitzt man auf einem gewöhnlichen Stuhl und übt Hebung und Senkung von Fußspitze und -absatz. Das Pedalspiel mit der Spitze geschieht aus dem Fußgelenk. Es ist auf Tastenkontakt des Fußes zu achten. Der Stellung der Füße beim Unter- und Übersetzen widmet Rudolf Suthoff-Groß gründliche Erklärungen. Es wird nachfolgend die Erreichung entfernter Tasten durch seitliche Körperdrehung oder durch das Auseinanderspreizen der Beine von Mitte der Klaviatur aus geübt<sup>94</sup> sowie das Spiel mit den Ballen eines gekippten Fußes auf zwei benachbarten Obertasten behandelt. Weitere Übungen beschäftigen sich mit dem Spiel von Spitze und Absatz in verschiedenen Konstellationen: Absatz auf näher liegender Taste - Spitze auf entfernter liegender Taste; abwechselndes Spiel beider Füße mit Spitze und Absatz; Seitwärtsdrehung des Fußes auf dem Absatz; Übersetzen unter Verwendung des Absatzes; stummer Wechsel von Spitze und Absatz auf einer Taste.

**5. Artikulation und Betonung** Rudolf Suthoff-Groß bietet in der Orgelschule Erklärungen und Übungsmaterial zum Umgang mit der Artikulation und fordert eine konsequente Umsetzung. Er bezeichnet eine gute und sinnvolle Artikulation grundsätzlich als *unerlässlich für ein lebendiges und überzeugendes Orgelspiel*. (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 13) Für Fragen der Artikulation ist ebenso die Raumakustik, gerade hinsichtlich des Nachhalls, von Belang.

Die ersten Übungen erfordern zunächst streng gebundenes Spiel. Dann sind alsbald verschiedene Artikulationsarten innerhalb einer Stimme, einer Hand oder zwischen beiden Händen zu üben. Am Beispiel von Chorälen werden die Zäsurzeichen behandelt.<sup>95</sup>

Zunächst setzt sich Rudolf Suthoff-Groß mit der Betonung von Auftakten auseinander. Durch eine Verkürzung von Notenwerten lässt sich der Eindruck unbetonter Töne erwecken. In der Fuge II, 3 aus dem Musikalischen Blumenstrauß von Johann Caspar Ferdinand Fischer wird ein Anbinden des Auftaktes vorgeschrieben. Der Verfasser meint, dadurch die ersten ab Volttakt *betont einsetzenden staccato-Noten* günstig einzuleiten. Dies lässt sich nicht eindeutig herleiten. Hat der Verfasser etwa an den Kontrapunkt der Fuge zu Johann Sebastian Bachs c-Moll-Passacaglia (BWV 582) gedacht? Anhand der Fuge III, 4 aus dem *Musikalischen Blumenstrauß* Johann Caspar Ferdinand Fischers wird auf die Notwendigkeit einer immer gleichlautenden Artikulation des Fugenthemas hingewiesen. Es werden zudem Regeln bezüglich der Herausarbeitung führender Stimmen formuliert: *Führt eine Stimme in einen Ton, der bereits in einer anderen Stimme klingt, so wird dieser Ton dann neu angeschlagen, wenn die betreffende Stimme den Vorrang vor der anderen hat, z. B. als cantus firmus oder Fugenthema...* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 74)<sup>96</sup> An anderer Stelle<sup>97</sup> soll zu Gunsten einer guten Legatoführung der Ton g1 vom Sopran in den Alt gebunden werden. Vor einer Synkope ist deutlich abzusetzen (Beispiel: Andreas Armsdorff, Choralfuge "Komm, heiliger Geist, Herre Gott" (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 30).

**6. Klanggestaltung/ Registrierung** Der Einführung in diese Thematik dient eigens die Orgel- und Registrierkunde. Es werden Möglichkeiten für Pleno-Registrierungen, Grund- und Soloregistrierungen angesprochen. (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 128) Dabei fällt positiv ins Auge, dass das lange Zeit pauschal verhängte "Äqualverbot" hier keine Rolle mehr spielt. Die Erklärung, die Registrierung einer Toccata immer mit Pleno oder Vorpleno auszuführen, lässt erweiterte Toccatenformen und Elevationstoccaten unberücksichtigt. (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 64f) Bezüglich der Registrieranweisungen wären historische Beispiele zur Erweiterung des Spektrums wünschenswert gewesen. Eine Reflexion ihrer vielfältigen Aussagen wäre allerdings innerhalb des zur Verfügung stehenden Raumes nur eingeschränkt möglich gewesen.

<sup>93</sup>etwa c° der Pedalklavatur unter c1 oder dis1 der Manualklaviatur

<sup>94</sup>In den Übungen wird der gesamte Pedalumfang berücksichtigt.

<sup>95</sup>Zäsurzeichen vor einer neuen Liedzeile gelten demnach immer für alle Stimmen. Der Choral wird in allen Stimmen legato gespielt, Töne, die wiederholt werden, sind deutlich zu trennen.

<sup>96</sup>Fuge VIII, 5 aus "Musikalischer Blumenstrauß" von J. C. F. Fischer, Takt 19, rechte Hand

<sup>97</sup>Suthoff1978, S. 62. Fughette über "Nun ruhen alle Wälder", Takt 14 zu 15



## 7. Aufführungspraxis

**7.1 Ornamentik** Das Kapitel VII. beschäftigt sich explizit mit dem Gegenstand der Ornamentik. Rudolf Suthoff-Groß weist auf einen uneinheitlichen Gebrauch von Verzierungen und deren Zeichen in älterer Musik unter Berücksichtigung verschiedener Länder und Zeiten hin. Er betont die Notwendigkeit einer nach verschiedenen Parametern differenzierten Verzierungsgestaltung. Dazu zählen der Charakter des Stückes, die Ansprache der gewählten Register und die Raumakustik. Der Verfasser verweist auf weiterführende Veröffentlichungen, welche *Ausführlicheren Aufschluß über das Verzierungswesen der verschiedenen musikgeschichtlichen Epochen und über die stilgerechte Ausführung geben ....* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 116) Es wird lediglich Sekundärliteratur aus den 30er bis 60er Jahren des 20. Jahrhunderts genannt.<sup>98</sup> Ein Blick auf authentische Äußerungen in Primärquellen entsprechender musikgeschichtlicher Perioden wäre wünschenswert gewesen.

Zur Ausführung von Trillern schreibt der Verfasser: *Seit dem 19. Jh. wird der Triller immer mit dem Hauptton begonnen...*, falls nicht anders angezeigt. (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 119) Weiter bemerkt er: *Der Triller des 17. und 18. Jh. beginnt normalerweise mit dem o b e r e n Ton.* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 119) Allerdings wird nicht auf die diesbezüglichen Abweichungen bei der italienischen und niederländischen Verzierungspraxis hingewiesen. Ein zu Johann Kriegers Praeludium gegebener Ausführungsvorschlag des abschließenden Trillers mit einem Nachschlag stellt keine gelungene Variante dar. (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 66) Weitere Bemerkungen zu der Ausführung der Triller macht der Verfasser anhand Johann Pachelbels Fuge in C und in Domenico Zipolis Pastorale (Allegro).

**7.2 Notationspraxis** Der Verfasser gibt einen Hinweis<sup>99</sup> zur Notierung alter Orgelmusik auf zwei Zeilen: *der Gebrauch des Pedals wurde im allgemeinen nicht ausdrücklich vermerkt.* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 60) Es sollte ergänzt werden, dass die Spieler zur Entstehungszeit im Allgemeinen darin geübt waren, die Bassstimme dem Pedal eigenverantwortlich zuzuordnen. Es gibt zudem verschiedene Beispiele für eine Bezeichnung mit entsprechendem Kürzel, wie “Ped.” o. ä., welches in Zweifelsfällen Auskunft gibt.

Rudolf Suthoff-Groß spricht über die Angleichung von Notenwerten, beispielsweise in der Ausführung von 1/8-Noten 2 gegen 3 zur Zeit Johann Caspar Ferdinand Fischers. (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 59)

Es wird auf rhythmische Besonderheiten bei der Wiedergabe älterer Orgelmusik hingewiesen, bezogen auf die Inegalität in Frankreich (“Notes inégales”) und Italien (“Lombardischer Rhythmus”). Hierzu zählt auch der Umgang mit Punktierungen hinsichtlich ihrer notierten Dauer. (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 121)

**7.3 Lesen alter Schlüssel** Der Verfasser macht in Übungen mit dem Lesen des c-Schlüssels in Form des Alt- und Tenorschlüssels vertraut. Es heißt: *Für den Organisten ist seine Kenntnis notwendig, weil er für die Notation von Orgelmusik gelegentlich herangezogen wird.* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 21) Die praktische Sinnfälligkeit wird anhand einer Vermeidung unnötiger Hilfslinien begründet.

**7.4 Tempowahl** Hierzu werden Anmerkungen anhand ausgewählter Präludien aus Johann Caspar Ferdinand Fischers Musikalischem Blumenstrauß gemacht. Es wird hinsichtlich der alten Musik darauf hingewiesen, dass Vortragsangaben nicht vorrangig der Definition einer Tempovorgabe dienen, wie es seit der Zeit der Frühromantik üblich wird. Für das Finden einer lebendigen Tempogestaltung wird die Orientierung am Pulsschlag als wichtig herausgestellt. Fallweise wird zu freierer Spielart angeregt. Es ist jedoch stilistisch irreführend, eine frei auszuführende Toccatenpassage<sup>100</sup> aus der Barockzeit mit der für die Romantik üblichen Bezeichnung Tempo rubato zu überschreiben. Ein Orgelchoral könne im Unterschied zu einem Begleitsatz *ruhiger genommen werden, je nach dem Charakter des Satzes, denn ein Orgelchoral ist ein selbständiges Orgelstück, nicht zum Mitsingen bestimmt.* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 17) Dem sei entgegengestellt, dass das Singtempo zur Entstehungszeit barocker Choralbearbeitungen generell ruhiger war, als es in der Gegenwart praktiziert wird.

Jeder Musiker müsse über die grundsätzliche Fähigkeit verfügen, das Tempo von ungewollten Schwankungen frei zu halten.

<sup>98</sup>z. B. Karl Matthaei, Vom Orgelspiel, Leipzig 1936

<sup>99</sup>Im Zusammenhang mit den Präludien in a und G von Johann Pachelbel

<sup>100</sup>Toccatina und Fuge von Johann Philipp Krieger

**7.5 Originaler Notentext** Es wurden *Änderungen rein schreibtechnischer Art lediglich da vorgenommen, wo sie sich (bei älterer Musik) aus unserer heutigen Schreibweise ergeben oder wo ein übersichtlicheres Notenbild wünschenswert war.* SUTHOFF-GROSS Orgelschule S. 2, Vorwort Bezeichnungen zu Applikaturen, Fingersätze und Artikulationszeichen wurden vom Herausgeber hinzugefügt.

Zum Choralvorspiel “Vom Himmel hoch da komm ich her” Op. 135a von Max Reger teilt Rudolf Suthoff-Groß mit: *die ursprünglichen dynamischen Anweisungen sind hier vereinfacht worden.* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 69) Diese Vereinfachung betrifft die genauen dynamischen Angaben, wie die Eintragungen der Schwellerdynamik, die tempobezogenen Vortragsbezeichnungen im Notentext sowie Artikulationsbezeichnungen.

Der Verfasser beschreibt die gegebene Möglichkeit der Beendigung eines Ricercars<sup>101</sup> bei einer passenden Kadenz inmitten der Komposition, falls es in der liturgischen Praxis durch eine entsprechende Situation erforderlich wird.

**8. Gottesdienstliches Spiel und Improvisation** Wie unter Punkt 1. angedeutet, besteht die wichtigste Zielsetzung der Orgelschule darin, dem Lernenden *einen baldigen Einsatz im nebenamtlichen Dienst an der Orgel zu ermöglichen.* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 2)

Für das gottesdienstliche Spiel zur Gemeindebegleitung benennt Rudolf Suthoff-Groß folgende Richtlinien (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 56):

1. Man solle die Melodie innerlich mitsingen und bei großer räumlicher Entfernung dem Gemeindegang immer ein wenig voraus sein.
2. Es ist rhythmisch genau mit klaren Atemzäsuren zwischen den einzelnen Zeilen zu spielen. Die Anschlüsse der Strophen sind so zu gestalten, dass sich die Betonungen nicht verschieben. Auf eine lange Strophe sollte eine lange Pause folgen, auf kurze Strophen eventuell nur eine Zäsur.
3. Das Tempo solle nach Liedinhalt, Sängeranzahl und Durchschnittsalter [sic!] gewählt werden.
4. Die Registrierung richte sich nach Beschaffenheit und Inhalt des Liedes. Schwierige oder unbekannte Liedmelodien sollten klanglich hervorgehoben werden.
5. Man solle damit rechnen, dass beim Spiel in der Öffentlichkeit größere nervliche Anspannung auftreten kann.

Für das vertiefende Studium der Choralbegleitung wird empfohlen: *Von hier an kann nach einem der im Handel angebotenen Choralbücher weitergearbeitet werden.* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 56)

Es werden Orgelbegleitsätze zur Liturgie<sup>102</sup> im evangelischen Gottesdienst behandelt. Nach Mitteilung von Rudolf Suthoff-Groß wurden diese ganz bewusst in Hinblick auf das Orgelspiel der nebenamtlichen Organisten im Gottesdienst aufgenommen.<sup>103</sup>

Den Anfang für die weitere Beschäftigung mit der liturgischen Orgel Improvisation bildet das Kapitel “Das Improvisieren von Lied-Intonationen”. Das gesamte Kapitel “Kadenzen” dient der Grundlagenbildung für die Kirchenliedbegleitung. Die Übungen sollen auswendig beherrscht und davon verschiedene Transpositionen vorgenommen werden. Kunstvolleres Musizieren setzt nach Meinung des Verfassers unumgängliche Kenntnisse in Harmonielehre und Kontrapunkt voraus. SUTHOFF-GROSS Orgelschule S. 105

Es werden Hinweise auf spezielle Lehrwerke für Improvisation gegeben.<sup>104</sup>

**9. Kompositionsformen und -strukturen** Rudolf Suthoff-Groß bringt im Zusammenhang mit einzelnen Übungen gattungsspezifische Begriffserklärungen zur *Fuge* (Johann Caspar Ferdinand Fischer: Fuge III, 4 aus Musikalischer Blumenstrauß), *Fughette* (über “Nun ruhen alle Wälder”, ehemals Johann Sebastian Bach zugeschrieben), *Choralfuge* (Choralvorspiel “Komm, heiliger Geist, Herre Gott” von Andreas Armsdorff) und zum *Präludium* (Beispiele aus Johann Caspar Ferdinand Fischers *Musikalischer Blumenstrauß*). Zu Domenico Zipolis Largo als einem pastoraleähnlichen Satz folgt eine Erklärung zur Pastorale.<sup>105</sup>

<sup>101</sup>Girolamo Frescobaldi, Ricercare cromatico aus der Missa delli Apostoli, (Fiori musicali)

<sup>102</sup>Ordinariumsgesänge, Versikel u. a.

<sup>103</sup>Gesprächsnotiz Suthoff-Groß

<sup>104</sup>Ernst-Otto Göring: Improvisation - leicht gemacht; Werner Tell: Improvisationslehre für die Orgel; Hermann Keller: Schule der Choralimprovisation; Herbert Kelletat: Improvisationslehre für Orgel

<sup>105</sup>Rudolf Suthoff-Groß hat alle drei Sätze der Pastorale Domenico Zipolis in die Orgelschule aufgenommen.

Als Beispiel für eine Intonation zum Psalmgesang dient eine Kadenz von Pietro Ponzio im 8. Kirchenton (aus dem Lehrbuch *Ragionamento di Musica 1588*) Anhand des Orgelchorals “Auf meinen lieben Gott” von Johann Nikolaus Hanff erklärt der Autor die Struktur eines kolorierten cantus firmus mit zeilenmäßiger Vorimitation. An Johann Gottfried Walthers Orgelchoral “Erschienen ist der herrlich Tag” erfolgt beispielhaft eine Erklärung der Vorimitation vor dem jeweiligen Cantus-firmus-Einsatz.

Alle Stücke ohne Verfasserangabe sind vom Autor der Schule selbst geschrieben.

**10. Orgelkunde** Es werden Informationen zu Klaviaturen, Registeranlage und Spielhilfen gegeben. Dabei wird recht undifferenziert über “ältere” Orgeln geäußert, ihr Manualumfang reiche nur bis f3. Dies mag bei romantischen Orgeln, die nach dem preußischen Regulativ gebaut wurden, zutreffen, alte Orgeln der vorhergehenden Epochen haben bekanntlich einen noch begrenzteren Klaviaturumfang. Die Klanglichkeit und Tonhöhenverteilung der Register <sup>106</sup> wird besprochen und auf die besondere Spezifik des Orgeltons hingewiesen.

Rudolf Suthoff-Groß verweist auf die enthaltene Orgel- und Registrierkunde. Diese beinhaltet übersichtliche Abbildungen und Erläuterungen zu Windladen, Traktur, Pfeifenwerk und Spieltisch. Die Grundgestalt einzelner Register wird erklärt.

### Roland Weiss, Orgelschule für den Anfangsunterricht (1979)

Roland Weiss (\*1938) übernahm 1956 den Dekanatskantorendienst in Pegnitz mit einer Beauftragung zur Ausbildung nebenamtlicher Organisten. Darüber hinaus ist er Orgelsachverständiger in der Bayerischen Landeskirche.

**Inhaltsübersicht** Die Orgelschule besteht aus zwei Bänden. <sup>107</sup>

Vorangestellt sind die Abschnitte:

Grundbegriffe des Orgelspiels  
Einführung in die musikalische Elementarlehre  
Methodik des Übens  
Kleine Orgelkunde

1. Die Pfeifengorgel. Registrieranweisungen.
2. Die elektronische Orgel. Die wichtigsten Erklärungen.

Es folgen 6 Kapitel:

*Band I*

I. Manualübungen im Fünftenraum

Vorübungen im Pedalspiel; Choralintonationen im Fünftenraum; Erweiterung des Fünftenraumes; Intonationen; Erweiterung des Notenraumes

II. Das Pedal, Pedalübungen

Erstes Zusammenspiel für Manual und Pedal; Zweistimmiges Manual- und Pedalspiel; Fingerübungen; Zweistimmige Choräle; Geläufigkeitsübungen; Die Fuge; Pedal: Übersetzen und Untersetzen, stummes Pedalspiel; Pedalübungen; Choral mit Variationen

III. Das Triospiel

*Band II*

IV. Dreistimmiges Orgelspiel

Übungen für das zweistimmige Spiel in einer Hand; Dreistimmiges Manualspiel, Vorübungen, Beispiele aus der Orgelliteratur; Dreistimmiges Orgelspiel mit Pedal

V. Vierstimmiges Orgelspiel

<sup>106</sup>Fußtonzahl

<sup>107</sup>Der Idee des Verfassers, einen III. Band zu veröffentlichen, ist der Verlag nicht gefolgt.

Vierstimmiges Manualspiel; Beispiele aus der Orgelliteratur; Vierstimmiges Orgelspiel mit Pedal, Vorübungen; Vierstimmiges Choralspiel, Beispiele aus der Orgelliteratur

VI. Literatur-Beispiele für das Pedal-Spiel  
Solo-Pedal; Doppel-Pedal

**1. Didaktische Zielsetzungen** Roland Weiss konzipierte seine Orgelschule für Schüler ohne instrumentale Vorbildung. Der Verfasser und der Verlag erkannten als Desiderat, dass ein derartiges Lehrwerk für den genannten Schülerkreis bisher fehlte. Die Konzeption dieser Orgelschule beabsichtigt, eine unzureichende Befähigung im Klavierspiel zu überbrücken. Es soll eine tradierte, fundierte Spieltechnik erarbeitet werden. Zur Vorbereitung wird die Vermittlung elementarer Notenkenntnisse als wesentlich angesehen. Dem dienen Informationen zu Noten, Liniensystem und Notenschlüsseln. Eine Tabelle bezüglich der einzelnen Notenwerte ist eingefügt. Es folgen Betrachtungen zu Takt, Rhythmus und Intervallen. [WEISS Bd.I, S. 8f](#)

Die Erarbeitung des I. Bandes soll den Schüler in die Lage versetzen, *einen dreistimmigen Satz bzw. ein Trio "legato" zu spielen*. [WEISS Bd. II, Vorwort](#) Im II. Band wird eine nahtlose Fortführung über das Erlernen des zweistimmigen Spiels in einer Hand hin zum vierstimmigen Orgelspiel beabsichtigt. Der Verlag teilt mit, die Schule sei *Auch für den Selbstunterricht geeignet!* [WEISS Bd. II, hintere Umschlagseite](#)

Obgleich ein späterer souveräner Umgang innerhalb der verschiedenen Musikstile angestrebt wird, verzichtet die Orgelschule gänzlich auf die Beschäftigung mit dem Gegenstand der Historischen Aufführungspraxis. Nach Durcharbeitung seines Lehrwerkes empfiehlt der Autor die Fortsetzung der Arbeit anhand einer weiterführenden Orgelschule.

Einige Vorbemerkungen des Verlages bergen Anachronismen in sich. Während Erläuterungen zum Aufbau von elektronischen Orgeln gegeben werden, wird auf eine Auseinandersetzung mit dem Spiel auf denselben vollständig verzichtet. Die eigentlichen Gegebenheiten der elektronischen Orgel treten völlig in den Hintergrund: *Die Schule lässt deshalb ganz bewusst vorerst die Möglichkeiten der elektronischen Orgel in Bezug auf Rhythmusautomatik, Ein-Finger-Akkorde und Arpeggios außer acht und führt konsequent zum Triospiel*. [WEISS Bd. I, Vorwort](#)

**2. Notwendige Voraussetzungen** *Bleibt auch zur Erlernung des Orgelspiels das Klavierspiel die ideale Voraussetzung, so ist diese Voraussetzung doch nicht immer gegeben*. [WEISS Bd. I, Vorwort](#) Hinsichtlich der Vorkenntnisse an elektronischen Orgeln stellte Roland Weiss fest <sup>108</sup>, dass Spieler dieser Instrumente meist eine unterentwickelte Spieltechnik in der linken Hand besitzen. Dies lässt sich auf die Spielweise mittels der "Ein-Finger-Akkorde" [sic!] bei akkordprogrammierten Orgeln und Synthesizern zurückführen. <sup>109</sup>

Sähe man das Vorwort der Orgelschule von Roland Weiss kompromisslos als gültig an, müsste die Arbeit mit dieser Orgelschule ohne musikalische Vorkenntnisse möglich sein. Dass sämtliche Grundkenntnisse im Laufe dieses Lehrganges vermittelbar seien, ist in meinen Augen unrealistisch. Interesse an der Musik und Begabung für das Orgelspiel werden als alleinige Voraussetzung keinesfalls genügen. <sup>110</sup> Jaap Dragt zieht die Schlussfolgerung: Wollte man im Rahmen dieses Buches zu einem vernünftigen Resultat kommen, müsste man in der Tat begabte Schüler zum Arbeiten zur Verfügung haben. ([DRAGT, 1983, S. 24](#)) Begabten Schülern ist allerdings ein vorteilhafteres Lehrwerk zu wünschen.

**3. Üb- und Arbeitshinweise, Auswahl der Unterrichtsliteratur** Roland Weiss macht Anmerkungen zur Methode des Übens. [WEISS Bd. I, S. 10](#) Als Übziel sollte immer berücksichtigt werden, in wenig Zeit durch konzentriertes und überlegtes Arbeiten möglichst viel zu erreichen. Die Praxis des Übens sollte so strukturiert sein [WEISS Bd. I, S. 10](#)

#### 1. Werkanalyse

- a) Zu welcher Kategorie gehört die Komposition?
- b) Aus welchen Teilen besteht sie?

<sup>108</sup>Notiz aus einem Gespräch mit Roland Weiss am 04. 03. 2005 in Pegnitz

<sup>109</sup>Beispiel einer Elementarschule für elektronische Orgel: Willi Draths. Orgelschule zum Selbstunterricht (akkordprogrammierte Orgel), Schott, Mainz, 1977

<sup>110</sup>Vgl. Weiss, Vorwort

- c) Ist ein Manualwechsel nötig oder eine andere Registrierung?
- d) Wo sind Einschnitte?
- e) Wer ist der Komponist?
- f) Wann ist das Stück entstanden?

## 2. Erlernen der Spielbewegungen

## 3. Gestalten des Werkes

Ein getrenntes Üben einzelner Stimmen wird als unerlässliche Voraussetzung für ein exaktes Zusammenspiel von Händen und Füßen betrachtet.

Innerhalb der praktischen Arbeit formulierte Roland Weiss bestimmte Zielvorstellungen anhand explizit gestellter Unterrichtsaufgaben. Jeder Schüler solle für einen bestimmten Zeitraum gesetzte Arbeitsziele erreichen.<sup>111</sup>

Roland Weiss ermutigt ausdrücklich dazu, ihm Meinungen und Anregungen zur Orgelschule zukommen zu lassen. [WEISS Bd. I, Vorwort](#)

Die für das Lehrwerk ausgewählte Unterrichtsliteratur wurde im Verlauf mehrerer Jahre einer Erprobung unterzogen. Verschiedene Übungen und Kompositionen des Verfassers sowie von Emanuel Vogt und Ewald Weiss<sup>112</sup> entstammen direkt der Unterrichtspraxis. Darüber hinaus wurden verschiedene Kompositionen, vorrangig aus anderen verlagseigenen Veröffentlichungen einbezogen.<sup>113</sup> Es sind u. a. enthalten: ein *Adagio*, *Grave* von Arcangelo Corelli<sup>114</sup>, von Johann Sebastian Bach „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 771<sup>115</sup>), *Bourrée* (aus BWV 820), *Air Italien* sowie vierstimmige Choralsätze („Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“, „Wenn ich einmal soll scheiden“). Weiterhin finden sich Werke Hans Leo Hasslers (unterschiedliche Kyrie, Christe eleison; Ricercar, Canzona, Canon im V. Ton) und Johann Pachelbels<sup>116</sup> (Präludium in g, Präambulum in d, verschiedene Fugen, Ricercar, Choralbearbeitung „Es woll’ uns Gott genädig sein“). Aus dem 19. Jahrhundert sind von Joseph G. Rheinberger zwei Trios: Andante, Op. 49/1 und Moderato op. 49/2, sowie Thema mit Variationen op. 167 enthalten.

Ergänzende Literaturvorschläge für weitere Studien hat Roland Weiss nicht gegeben.

**4. Aspekte der Spieltechnik** Der Verfasser äußert sich zu Grundbegriffen des Orgelspiels, zur Haltung des Spielers, zu Arm-, Hand- und Fingerstellung. Für das Manualspiel werden strikte Vorgaben gemacht: *Ellenbogen nach außen abwinkeln. ... Handrücken nicht nach außen abfallen lassen.* [WEISS Bd. I, S. 6](#) Er bezeichnet das Erreichen einer ausgewogenen Fingerbeherrschung in beiden Händen als vordringliche Aufgabe für das Manualspiel<sup>117</sup>. Der Anfang ist bestimmt von Manualübungen im Fünftönenraum. Wie Friedhelm Deis beginnt Roland Weiss in seiner Orgelschule mit den Übungen beim zentralen Ton c1<sup>118</sup>. Enthalten sind auch einstimmige *Geläufigkeitsübungen* für die rechte und linke Hand [WEISS Bd. I, S. 49](#). An einem zweistimmigen Satz von Jan Pieters Sweelinck wird der Daumenuntersatz geübt, was historischer Aufführungspraxis zuwider läuft.<sup>119</sup> Aus Gesprächen zur Rezeption seiner Orgelschule berichtete Roland Weiss, dass in einigen Fällen bei den zweistimmigen Stücken der Schritt zur nächsthöheren Leistungsstufe als zu groß bezeichnet wurde.<sup>120</sup> Ihm gegenüber wurde verschiedentlich die Sparsamkeit in Anwendung von Finger- und Fußsatzbezeichnungen kritisiert.

Die Grundübungen zum Pedalspiel beziehen das Unter- und Übersetzen sowie den stummen Fußwechsel ein. Eine Pedalübung, welche auf Generalbassfiguren von Luigi Antonio Sabbatini (Partimento 3) [WEISS Bd. I, S. 57](#) basiert, besitzt eine ausgeprägte manualiter-Struktur und ist auf dem Pedal nur umständlich darstellbar.

Als weitere Literaturbeispiele für das Pedalspiel<sup>121</sup> wurden verwendet: Vincent Lübeck, Präludium in C; Georg Böhm, Präludium in C; Dietrich Buxtehude, Präludium in C (BuxWV 137); von Johann

<sup>111</sup>Gesprächsnotiz Roland Weiss

<sup>112</sup>Es handelt sich um Kollegen aus dem persönlichen Umfeld Roland Weiss’.

<sup>113</sup>z. B. die Busoni-Ausgabe der Klavierwerke Johann Sebastian Bachs (Breitkopf & Härtel)

<sup>114</sup>ohne genauere Quellenbezeichnung

<sup>115</sup>Choralpartita, enthalten in der Ausgabe von Heinz Lohmann: J. S. Bach Orgelwerke

<sup>116</sup>Roland Weiss war in der Nähe Nürnbergs tätig.

<sup>117</sup>Gesprächsnotiz

<sup>118</sup>Vgl. S. 64 dieser Dissertation

<sup>119</sup>Weiss 1979, Bd. I, S. 33

<sup>120</sup>Gesprächsnotiz

<sup>121</sup>ohne Fußsätze abgebildet



Sebastian Bach BWV 531, BWV 550, BWV 549, BWV 564, BWV 540, *Pedalexercitium* BWV 598 sowie Abschnitte aus BWV 532; von Johann Ludwig Krebs die Präludien G-Dur und d-Moll. Als Übungen zum Doppelpedalspiel stehen zur Verfügung: Nicolaus Bruhns, Präludium G-Dur, Johann Sebastian Bach „An Wasserflüssen Babylon“ BWV 653b <sup>122</sup>.

Die Bedeutung des Triospiels hebt Roland Weiss wie folgt hervor: *Jedes Orgelspiel, welches das Ziel einer immer sicheren Beherrschung der Orgeltechnik verfolgt, muß den Weg über das Triospiel betreten. ... Das Triospiel fördert vor allem die Klarheit und schärft Auge und Ohr für die Bedeutung des Linienspiels.* WEISS Bd. I, S. 60

In Band II wird neben dem unabhängigen Spiel (legato/ staccato) in einer Hand auch das Spiel von Doppelgriffen und mit stummem Fingerwechsel geübt.

Es ist unumgänglich, dieser Orgelschule eine Reihe ergänzender Übungen hinzuzufügen.

**5. Artikulation und Betonung** Der Verfasser vertritt den Standpunkt: *Im allgemeinen spielt man auf der Orgel alles „legato“, d. h. gebunden* WEISS Bd. I, S. 9. Das Legato als Grundlage des Orgelspiels sei *nur durch ein gewissenhaftes Üben zu erreichen* 315. WEISS Bd. I, S. 9. Dass es *auch überall dort, wo keine Bögen stehen, auch wenn das Wort „legato“ fehlt* WEISS Bd. I, S. 9 am Platze sei, stellt nach heutiger Sicht eine nicht mehr gültige Verallgemeinerung dar. Die enthaltenen Literaturbeispiele alter Meister sind ohne jede Artikulationsangabe gehalten.

Mittels der Phrasierung, so heißt es, kommt es zu einer Gliederung des musikalischen Gesamtlaufes in bestimmte Abschnitte, so wie sie sich aus der Melodieführung ergeben.

Roland Weiss beschreibt Grundsätzliches hinsichtlich der Betonungsverhältnisse innerhalb verschiedener Taktarten.

**6. Klanggestaltung/ Registrierung** Es erfolgt eine kurze Einführung in die Gestalt verschiedener Registerfamilien und in den Gebrauch von Spielhilfen. WEISS Bd. I, S. 15

**7. Aufführungspraxis** Zu diesem Bereich enthält das Lehrwerk keinerlei Ausführungen. Mit dem Begriff historische Aufführungspraxis setzt es sich nicht auseinander.

**8. Gottesdienstliches Spiel und Improvisation** Der Verlag äußert in der Vorbemerkung, dass das Orgelspiel *wieder in Mode gekommen* WEISS Vorbemerkung des Verlages zur Orgelschule und die Orgel nicht allein Instrument der Kirche sei. Die Verleger schienen Wert darauf zu legen, das Lehrwerk ebenso einem weltlichen Rezipientenkreis zugänglich zu machen. <sup>123</sup> Dennoch hat sich der Autor inhaltlich deutlich am gottesdienstlichen Choralspiel orientiert.

Es werden zu Anfang Choralintonationen im Fünftönenbereich gearbeitet. WEISS Bd. I, S. 30

Der Choral wird in zwei- bis vierstimmigen Formen ausgeführt. Anleitungen und Impulse zur Improvisation sind nicht enthalten.

**9. Kompositionsformen und -strukturen** Unter der Rubrik „Die wichtigsten Erklärungen“ erläutert der Verfasser kurz einige der wichtigsten Gattungen, wie die der Fuge oder der Canzona. WEISS Bd. I, S. 17 Im weiteren Verlauf folgen bei ausgewählten Literaturbeispielen entsprechende, informative Ausführungen. Aus den Kompositionsregeln von Jan Pieters Sweelinck sind verschiedene Beispiele einbezogen, darunter ein Kanon.

**10. Orgelkunde** Eine „Kleine Orgelkunde“ WEISS Bd. I, S. 11 gibt erste Einblicke: *Damit die Orgel mit ihren Teilen besser verstanden werden kann, sei sie mit dem Körper eines Menschen verglichen: Kleid und Haut bilden das Gehäuse. ... Das Gesicht - in der Fachsprache „Prospekt“ genannt - ... Gehirn ist der Spieltisch, der Arbeitsplatz des Organisten. ... Lunge ist das Gebläse ... Körper der Orgel sind die „Windladen“ ... Nervensystem ist die ...sogenannte „Traktur“... Herz und Seele sollte und kann nur der sein, der die Orgel spielt, der die „Person“ lebendig werden und in all ihrem Klangreichtum aufklingen lässt.* WEISS Bd. I, S. 14

Das seinen Vorstellungen entsprechende elektronische Instrument beschreibt Roland Weiss wie folgt: *es sei eine Orgel mit elektronischer Tonerzeugung und einem Generatorensatz, 2 Manuale mit je 61 Tasten, Pedal mit 30 Tasten, 24 klingende Register.* WEISS Bd. I, S. 16

<sup>122</sup>mit Fußsatz versehen

<sup>123</sup>Sie verweisen auf Bezüge zu Haus- und Unterhaltungsmusik, ebenso auf die Filmmusik: *Die großen Kino-Organ der Stummfilmzeit bereiteten den Weg der elektrischen und elektronischen Orgel vor.*



### 3.4.3 In Bezug auf historische Aufführungspraxis entstandene Schulen

#### Rolf Schweizer, Orgelschule. Eine methodische Anleitung für Anfänger und Fortgeschrittene (1987/89)

Rolf Schweizer (\*1936) studierte Kirchenmusik in Heidelberg (u. a. bei Wolfgang Fortner und Wolfgang Dallmann). Er wurde nach einer Tätigkeit als Kirchenmusiker in Mannheim im Jahr 1966 Bezirkskantor in Pforzheim. 1975 übernahm er das Amt des Badischen Landeskantors. 1984 erfolgte die Ernennung zum Professor. Rolf Schweizer komponierte Ludi organi. 8 Charakterstücke (für Orgel) sowie Werke für Chor, Orchester, Bläser, des weiteren Kinderchormusik.

**Inhaltsübersicht** Die Orgelschule <sup>124</sup> besteht aus zwei Bänden und enthält 10 Kapitel. Der Nutzer findet 30 methodisch geordnete Lektionen vor. Zum Gebrauch der Orgelschule sind Leitlinien vorangestellt.

##### Band 1

- I. Das Manualspiel
- II. Das Pedalspiel
- III. Zweistimmiges Zusammenspiel von Manual und Pedal
- IV. Tonleiter- und Dreiklangstudien
- V. Interpretationsfragen und Ornamentik
- VI. Organistische Spielpraktiken

##### Band 2

- VII. Zwei- bis vierstimmige Manualkompositionen
- VIII. Das dreistimmige Spiel mit Pedal
- IX. Vierstimmiges Choralspiel mit Pedal
- X. Vier- bis sechstimmige Orgelwerke

**1. Didaktische Zielsetzungen** Ein Anliegen Rolf Schweizers ist: *die Schule möchte eine Begleiterin des Orgelschülers von der ersten Orgelstunde bis - gegebenenfalls - zum Hochschulstudium sein.* SCHWEIZER Bd. 1, Vorwort S. III Ein Schüler sollte nicht, wie es nach Aussage des Verfassers leider zu häufig geschieht, *viel zu früh von einem systematisch und methodisch aufgebauten Leitfaden in bezug auf Manual- und Pedaltechnik entbunden* werden. SCHWEIZER Bd. 1, Vorwort S. III

Rolf Schweizers Orgelschule soll sich auf Grundlage der enthaltenen differenzierten Spielanweisungen zum autodidaktischen Arbeiten eignen.

Die Notwendigkeit der Herausgabe dieser Orgelschule zeigte sich aufgrund der Ergebnisse bei C- und D-Prüfungen nebenamtlicher Kirchenmusiker. Eine vollständige Erarbeitung aller Übungen und Stücke der Orgelschule wird ausreichendes Rüstzeug für nebenamtliche Organistenprüfungen liefern, so dass sich darauf *ein hauptberufliches Orgelstudium aufbauen* lässt. SCHWEIZER Bd. 1, Vorwort S. III Darüber hinaus könne die Orgelschule jedem Organisten als Etüdenbuch dienen und Anregungen für das tägliche Üben liefern. Rolf Schweizer selbst unterrichtete unter der Verwendung von Hermann Kellers *Kunst des Orgelspiels*. <sup>125</sup>

**2. Notwendige Voraussetzungen** Für einen erfolgreichen Orgelunterricht ist eine gediegene Klavierausbildung die beste Voraussetzung. *Jede gute Klavierschule wird mittels methodisch aufgebauter Übungen entsprechende Fähigkeiten entwickeln helfen.* SCHWEIZER Bd. 1, S. 1 Als wichtigste Befähigungen wären zu nennen: ein gleichmäßig starker Anschlag jedes Fingers mit flexiblen Nuancen, die absolute Beherrschung des "klassischen" Fingersatzes sowie Vertrautheit mit dem gebundenen Spiel (Legatospiel). <sup>126</sup>

Schülern, welche von der elektronischen Orgel zur Pfeifenorgel wechseln wollen, empfiehlt Rolf Schweizer, zum Erwerb einer profunden Klaviertechnik eine *spezielle "Klavier-Phase" einzuschieben.* SCHWEIZER Bd. 1, S. 1

<sup>124</sup>Rolf Schweizers Orgelschule entstand auf Anfrage des Bärenreiter-Verlages.

<sup>125</sup>Freundliche Mitteilung von Frau Isolde Kittel-Zeror

<sup>126</sup>auch in ausgesprochen polyphoner Musik wie in J. S. Bachs Fugen aus dem *Wohltemperierten Clavier*

**3. Üb- und Arbeitshinweise, Auswahl der Unterrichtsliteratur** Eine Beachtung der von Rolf Schweizer vorangestellten “Leitlinien” ist unumgänglich, da in ihnen die methodische Zusammenstellung des Lehrmaterials erläutert wird. 30 Lektionen dienen Lehrer und Schüler als Hilfe, um die Orgelschule möglichst effektiv nutzen zu können. Sie bilden die Grundlage für eine systematische Arbeit an den verschiedenen Kapiteln. Es ist für einen methodischen Unterrichtsaufbau notwendig, beide Bände zur Verfügung zu haben. Möglichst soll eine lückenlose Aufarbeitung des Unterrichtsstoffes erfolgen. Ein korrigierendes und interpretierendes Eingreifen des Lehrers ist unumgänglich, wenn es darum geht, Fragen des Schülers zu beantworten und persönlichen Voraussetzungen des Lernenden Rechnung zu tragen. Im späteren Verlauf ist der Schüler angehalten, eigenverantwortlich zu arbeiten, etwa indem er Stücke hinsichtlich Artikulation und Fingersatz selbstständig einrichtet.<sup>127</sup> Rolf Schweizer fordert: *Der Lehrer überwache die Arbeit des Schülers.* SCHWEIZER Bd. 1, S. 90

Nicht in jedem Fall wird der gesamte Lehrstoff der Orgelschule ausgenutzt werden. Nach Absolvieren von Lektion 20 sind nach Auskunft des Verfassers bereits die Voraussetzungen für eine grundlegende organistische Praxis gegeben.

Es wird eine Wiederholung wichtiger Übungen aus früheren Kapiteln angeregt. Die oft umfangreich ausfallenden Begleittexte erscheinen eher für den Lehrer denn für den Schüler gemacht. Jüngeren Schülern dürfte es schwerer fallen, mit ihnen zu arbeiten.

Während der ersten Monate soll der Arbeitsschwerpunkt beim Pedalspiel liegen. Der Schüler möge davon abgehalten werden, die Pedalklaviatur zwanghaft im Blick behalten zu wollen. Als gute Voraussetzung für das Pedalspiel gilt ein hohes Maß an körperlicher Lockerheit und funktionaler Beherrschung der Gliedmaßen. Rolf Schweizer spricht sich, wie Hermann Keller, für ein Vorausspüren der Pedaltaste mit dem Fuß aus. Jede Übungs- und Unterrichtsstunde sollte mit Pedalstudien beginnen. Gymnastische Übungen können einer falschen Haltung und Muskelverspannungen vorbeugen. Um sich die Übungen entsprechend vorstellen zu können, sollte das “geistige Auge” trainiert werden. Der Orgelschüler wird durch eine stufenweise Vorbereitung von der Zweistimmigkeit bis hin zur Vier- und Fünfstimmigkeit geführt. Schwierige Manualpartien sind *auf dem Klavier gesondert vorzubereiten. Die einzelnen Stücke müssen ständig von den Manual- und Pedalübungen dieser Orgelschule flankiert werden.* SCHWEIZER Bd. 2, S. 160

Rolf Schweizer fordert beim Zusammenspiel von Partituren mit 3 Notensystemen das getrennte Üben der Bewegungsabläufe. Der jeweilige Manual- oder Pedalpart muss zuvor absolut sicher beherrscht werden. Der Verfasser gibt konkrete Hinweise zur Übertechnik. Diese beschreiben Methoden, die im Elementarunterricht immer wieder gefordert werden, wie das Üben jeder einzelnen Hand, das fehlerfreie Zusammenspiel im langsamen Tempo bei rhythmischer Präzision und außerdem ein gelegentliches Spiel ausgewählter Stimmen auf stummer Klaviatur. SCHWEIZER Bd. 2, S. 140 Im Falle von Tonleiter- und Dreiklangsstudien verweist Rolf Schweizer auf die Möglichkeit, mit Spielvarianten, beispielsweise in Form von Rhythmisierungen zu üben.

Einer gelegentlich festzustellenden gewissen Einseitigkeit bei der Literatúrauswahl im Unterricht soll Abhilfe geschaffen werden.

Als Unterrichtsliteratur sind enthalten: Choralbearbeitungen manualiter von Johann Gottfried Walther, Choralbearbeitungen von Samuel Scheidt; Dietrich Buxtehudes Präludium in D, eine Auswahl aus Johann Sebastian Bachs *Orgelbüchlein*, Choralbearbeitungen manualiter aus dem *III. Teil der Clavierübung* (BWV 672-674), das Presto aus Georg Philipp Telemanns Triosonate D-Dur, ein Menuetto aus Flötenuhrstücken von Joseph Haydn, Johannes Brahms’ Choralvorspiel “Es ist ein Ros entsprungen” und von Max Reger eine Auswahl aus Op. 135 a und Op. 67. Aus dem 20. Jahrhundert findet sich ein Bicinium aus den *Dreißig Spielstücken für die Kleinorgel* von Hugo Distler, eine Toccata über “Lobe den Herren” von Hans Friedrich Micheelsen sowie ein Präludium in C aus der Hand des Verfassers. Verschiedene Übungen entstammen der Unterrichtspraxis Rolf Schweizers.<sup>128</sup>

Der Lehrer kann zur Vertiefung nach eigener Wahl weitere Orgelliteratur hinzu nehmen.

In die verschiedenen Lektionen wurden weiterführende Hinweise zu für den Unterricht geeigneten Werken der Orgelliteratur eingefügt: Choralpartiten von Johann Pachelbel, Georg Böhm und Johann Sebastian Bach, Choralbearbeitungen von Jan Pieters Sweelinck und Johann Gottfried Walther, *Acht Kleine Präludien und Fugen*<sup>129</sup>, Duette aus Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*, eine auszuwählende Orgelsonate von Felix Mendelssohn Bartholdy; schließlich erfolgt ein allgemeiner Hinweis auf zeitgenössische Orgelmusik.

<sup>127</sup>beispielsweise Fughetta c-Moll (BWV 961)

<sup>128</sup>Notizen aus einem Gespräch mit Rolf Schweizer vom 4. 6. 2004

<sup>129</sup>Vgl. Werner Tells Hinweis auf die *Acht kleinen Präludien und Fugen!*

**4. Aspekte der Spieltechnik** Es werden Informationen zu Körperhaltung und Anschlag gegeben.

Im Sinne der *Einführung eines gewissen "Repertoires"* an Fingersätzen soll der Schüler die Befähigung erhalten, später eigene Fingersätze zu entwickeln. SCHWEIZER Bd. 2, S. 79 Die ersten Manuallübungen sind im Fünffonraum angelegt, nachfolgende Übungen behandeln den Daumenuntersatz sowie ober- bzw. unterkreuzende Finger. Bezüglich des auf beide Hände verteilten dreistimmigen Spiels teilt der Verfasser mit: *Die beste Einführung in diese Spieltechnik stellen die dreistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach dar.* SCHWEIZER Bd. 2, S. 103 Für die Übung des polyphonen vierstimmigen Manualspiels verweist er auf das *Wohltemperierte Clavier* Johann Sebastian Bachs. Ein gewissenhaftes Training des mehrstimmigen Spiels in einer Hand betrachtet Rolf Schweizer als unverzichtbar. So sind Übungen enthalten für das polyphone Spiel, für Doppelgriffe, das Daumenlegato, ferner für Chromatische Tonleitern, Terzenspiel sowie Molltonleitern in Oktav- Sext- und Dezimenparallelen.<sup>130</sup>

Anhand von Max Regers "Lobt Gott, ihr Christen" aus Op. 67 lässt Schweizer die spezielle Technik des "Gleitens" eines Fingers über mehrere Tasten üben.

Die Pedalstudien werden prinzipiell komplizierter und virtuoser gestaltet, als es späterhin in der Literatur erforderlich wird. Es folgt ein in Orgelschulen äußerst selten anzutreffender Hinweis, Übungen zur Vermeidung von Muskelverspannungen zu praktizieren. Der Einfluss der Pedalspieltechnik Fernando Germanis ist zu erkennen, es wurden Etüden aus dessen Orgelschule aufgenommen. Neben enthaltenen Beispielen aus Pedalpassagen alter Meister wird auch das Doppelpedalspiel geübt: Nicolaus Bruhns, Präludium G-Dur; Johann Sebastian Bach "An Wasserflüssen Babylon" (BWV 653b).<sup>131</sup>

Große Schwierigkeitssprünge sind selten. Ein Beispiel dafür findet sich beim Übergang von zwei Choralvorspielen Johann Christoph Bachs zum Schübler-Choral "Wo soll ich fliehen hin" (BWV 646).

Im Kapitel "Organistische Spielpraktiken" geht es um die Verteilung von Manualspielpassagen auf beide Hände und um den Manualwechsel. Rolf Schweizer unterscheidet hier den sogenannten "fließenden Wechsel"<sup>132</sup> und den "schnellen Wechsel" anhand von Stücken Domenico Scarlattis und Samuel Scheidts (Echospiel). Des weiteren steht der Gebrauch von Schweller<sup>133</sup> und Crescendowalze im Blickpunkt spezieller Übungen. Zur Verwendung der Walze heißt es: *Die Walze darf nur unter künstlerischen Aspekten benutzt werden, ...* SCHWEIZER Bd. 1, S. 74 ein "Registrieren" mittels der Walze aus Bequemlichkeit sollte unterbleiben.<sup>134</sup>

Es ist Übungsmaterial für den Spielhilfengebrauch wie das Registrieren mit Fußtritten enthalten. Der Organist soll in der Lage sein, sich während des Spiels unter Umständen selbst zu registrieren.

**5. Artikulation und Betonung** Das Orgelspiel ist grundsätzlich gekennzeichnet durch *die Kunst des Umgangs mit der Tonlänge* SCHWEIZER Bd. 1, S. 57 Rolf Schweizer bezeichnet das Legatospiel als die Seele des Orgelspiels. Dieses sei jedoch bei alter Musik nicht mehr unreflektiert anwendbar, wie der Verfasser bemerkt. *Noch mehr als das Legato bietet das Staccato eine Reihe von nuancierten Anschlagsarten.* SCHWEIZER Bd. 1, S. 57 In den Unterricht solle man sämtliche Möglichkeiten der Artikulation einbeziehen.

Die **Artikulation** definiert der Verfasser als Gestaltung des Einzeltones und des Motivs. Die Wechselwirkung von Artikulation und Fingersatz will er dabei von vornherein berücksichtigt wissen: *Bevor ein polyphoner Satz mit Fingersätzen versehen wird, sollte sich der Spieler ein klares Bild über die differenzierte Artikulation in jeder Stimme machen und eine genaue musikalische Bezeichnung des Notentextes vornehmen.* SCHWEIZER Bd. 2, S. 103

Entscheidungen bezüglich der Artikulation stehen ebenso im Zusammenhang mit der Spieltraktur und der Raumakustik. Rolf Schweizer fordert anhand von Georg Philipp Telemanns Choralvorspiel<sup>135</sup> "Christ lag in Todesbanden": *Der Schüler entwickle ein artikulatorisches Konzept.* SCHWEIZER Bd. 1, S. 50

**Phrasierung** wird als die Sinngliederung einer musikalischen Linie, gleichsam Interpunktion der Musik beschrieben. Als erstes Beispiel ist die Phrasengestaltung von Max Regers Pastorale Op. 59/2 angegeben. Anhand des Fugenthemas BWV 549 gibt Rolf Schweizer ein Beispiel für eine Themengliederung: *Die Gesamtphrase besteht aus vier Takten, die einzelnen Untergliederungen werden in*

<sup>130</sup>Rolf Schweizer verwies im Gespräch auf erlebte Einflüsse der Klavierpädagogik Alfred Cortots.

<sup>131</sup>Vgl. mit der Orgelschule von Roland Weiss!

<sup>132</sup>Hände wechseln nacheinander die Manuale, z. B. in BWV 565

<sup>133</sup>César Franck, aus L' Organiste : 7 Pièces en ut majeur et ut mineur Nr. 3, Max Reger Op. 67 "O Lamm Gottes"

<sup>134</sup>Vgl. Keller 1941, S. 105

<sup>135</sup>Der Verfasser lässt die 2. der beiden Stimmen im Pedal spielen.

pädagogisch aufgearbeiteten Ausgaben durch kleine Striche (Atemzeichen) gekennzeichnet. SCHWEIZER Bd. 1, S. 57

Es finden sich Reste althergebrachter Phrasierungsartikulation, so in der Polonaise BWV Anh. 119. Gelegentlich wäre ein Vermerk angemessen gewesen, dass die eingetragene Artikulation vom Herausgeber stammt, zumal, wenn sie nicht unbedingt den aufführungspraktischen Gewohnheiten der Entstehungszeit der Komposition entspricht (‘‘Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit’’, BWV 672 SCHWEIZER Bd. 2, S. 119). Wenn Rolf Schweizer für Hans Buchners ‘‘Kyrie, magnae Deus potentiae’’ anfordert, man möge *ein plastisches legato anstreben (quasi portato)* SCHWEIZER Bd. 2, S. 131, ist dies sehr angemessen. Ob allerdings die interpretatorische Authentizität, wenn *Achtel und Sechzehntel...stärker getrennt* SCHWEIZER Bd. 2, S. 131 werden, gegeben ist, sei dahingestellt.

**6. Klanggestaltung/ Registrierung** Zum Üben sollen präzise ansprechende, vorzugsweise leise klingende Register gewählt werden.

Es sind Registriervorschläge beigegeben. *Die Registrierangaben vor den Spielstücken dieser Schule bedürfen der Erläuterungen durch den Orgellehrer;....* SCHWEIZER Bd. 1, S. 72

**7. Aufführungspraxis** In groben Zügen werden Fragen stilgerechter Interpretation angerissen. Spezielle Fingersätze und weitere Spezialkenntnisse des Orgelspiels konnten aus Gründen des Umfangs nicht berücksichtigt werden. SCHWEIZER Bd. 1, Vorwort S. III *Es würde den Rahmen dieser Orgelschule sprengen, wollte man auf Einzelheiten der Interpretation alter Musik eingehen.* SCHWEIZER Bd. 1, S. 58 Rolf Schweizer verweist auf die zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlichen Ländern abweichenden Auffassungen. Er empfiehlt jedem Organisten, seine Kenntnisse mittels Spezialliteratur zu vervollkommen.

*Je mehr wir heute Musik als ‘‘Klangrede’’ verstehen, desto mehr werden wir vor allem in der alten Musik von einer natürlichen Deklamation ausgehen müssen, d. h. es kommt auf das Erkennen der Schwerpunkte innerhalb einer Phrase an.* SCHWEIZER Bd. 1, S. 58 Anhand von Dietrich Buxtehudes Fuge in F (BuxWV 157) stellt Rolf Schweizer dem Urtext zwei Interpretationen gegenüber. Bei Interpretation 1 werden nur Tonrepetitionen getrennt gespielt, alle anderen Noten werden angebunden. *Dadurch erhalten die Auftakte zuviel Gewicht, und die betonten Noten werden zu wenig herausgestellt.* SCHWEIZER Bd. 1, S. 58 Interpretation 2 entspricht den aktuellen Gepflogenheiten unter Berücksichtigung der historischen Aufführungspraxis (abgesetzter Auftakt, kein Hineinbinden in die Zählzeit 1 des Taktes). Wie Ewald Kooiman es formuliert, gibt Rolf Schweizer zwei Möglichkeiten vor, macht aber nicht besonders deutlich, welche von beiden die richtige Auswahl darstellt. Rolf Schweizer verweist darauf, dass hinsichtlich der Artikulation alter Musik eine Generalisierung nur bedingt möglich sei. Der Verfasser schlägt vor, ausgewählte Beispiele für das Pedalspiel wahlweise auch mit historischer Applikatur auszuführen (mit wechselnden Spitzen gespielt), so bei Nicolaus Bruhns, Praeludium e-Moll ‘‘klein’’; Dietrich Buxtehude, Präludium in C (BuxWV 137) und Johann Sebastian Bach BWV 550, BWV 531 *Pedalexercitium* BWV 598 u.a.

Hinsichtlich der aufführungspraktischen Auswahl an Tasteninstrumenten in früherer Zeit verweist Rolf Schweizer darauf, dass bis zur Barockzeit *die Übergänge von ausgesprochener ‘‘Clavier-’’ und ‘‘Orgelmusik’’ noch fließend waren.* SCHWEIZER Bd. 1, S. 79

Folgende Kompositionen sind mit dem Augenmerk auf stilgerechte Interpretation beispielhaft durchzuarbeiten, da sie gleichzeitig wichtige Stilepochen der Orgelmusik charakterisieren: Johann Caspar Ferdinand Fischer, Praeludium und Fuge F-Dur; Jan Pieterszon Sweelinck, ‘‘Herr Christ, der einig Gotts Sohn’’; Dietrich Buxtehude, Praeludium in D (BuxWV 139) und aus dem Bachschen *Orgelbüchlein* die Choralbearbeitungen BWV 631, 632.

Ewald Kooiman stellte 1989 fest, dass auch in Deutschland die Organistenwelt vorsichtig in Bewegung gekommen scheint. Obgleich Rolf Schweizers Orgelschule kein separates Kapitel über alte Spielweisen oder eine separate Abteilung zu historischen Spieltechniken beinhaltet, seien zumindest Anmerkungen enthalten, welche neue Ansichten repräsentieren. Ewald Kooiman ist beizupflichten, wenn er feststellt, Rolf Schweizer habe eine sehr gründliche Schule, welche auf hohem Niveau steht, verfasst. (KOOIMAN, 1989b, S. 253)

**7.1 Ornamentik** *Die alte Musik ist ohne Ornamentik nicht denkbar.* SCHWEIZER Bd. 1, S. 63 Rolf Schweizer bringt anhand der originären Quellen Ausführungen zur Kunst der Verzierung.<sup>136</sup> Es wird

<sup>136</sup> Gesprächsnotiz

herausgestellt, dass die Vielfalt an Zeichen der Ornamentik ein Ergebnis verschiedener Zeiten, Orte und Komponisten ist.

Die gebräuchlichsten Ornamente werden anhand der Tabelle aus Johann Sebastian Bachs *Clavierbüchlein* für Willhelm Friedemann vorgestellt. Weitere wichtige Anmerkungen sind bei Jean Jacques Champion de Chambonniers (1679), Jean Henri d'Anglebert (1689), Henry Purcell (1696), Hotte-terre le Romain (1707), Georg Muffat (1726), Jean Philippe Rameau (1731) und Carl Philipp Emanuel Bach (1753) entnommen. Die Verzierungsstabellen wurden durch Angaben zur praktischen Ausführung ergänzt. Der Verfasser macht deutlich, dass zwischen der Vielfalt der Ornamentik in französischer Barockmusik, der genau terminierten Ornamentik bei Johann Sebastian Bach und den in der Mannheimer Schule anzutreffenden, detailliert ausgeschriebenen Verzierungen ein enorme Bandbreite der Darstellung besteht. Er verweist auf die notwendige Berücksichtigung des jeweiligen Entstehungszeitraumes und auf die interpretatorischen Aufgaben, die der Spieler in Hinblick auf Ergänzung und Auswahl von Verzierungen bewältigen muss.

**7.2 Notationspraxis** Rolf Schweizer verweist auf *Notationsgepflogenheiten, die entgegen ihrer Schreibweise (im modernen Sinne) anders ausgeführt werden*. SCHWEIZER Bd. 1, S. 61 Er sieht die Beziehung, in der Notation und Ausführung mit Artikulation und Tempobezogenheit stehen. Der Verfasser vermerkt die Besonderheiten beim Umgang mit Punktierungen<sup>137</sup> und inegalen Rhythmen.<sup>138</sup> Es wird über die Angleichung von Notenwerten, beispielsweise bei triolischen Rhythmen, informiert. Zur improvisatorischen Ausgestaltung eines Notentextes ist ein Beispiel von Johann Joachim Quantz gewählt, welches 5 Möglichkeiten für die Variation einer Phrase zeigt.

Die ausübenden Musiker werden bezüglich dieses Themenkomplexes auf Fachliteratur und Spezialkurse verwiesen.

Die Verteilung von Passagen auf beide Hände wird im Zusammenhang mit der Notation betrachtet, um eventuelle Sinngliederungen des musikalischen Ablaufs beim Spielen verdeutlichen zu können. Als Beispiele aus der Orgelliteratur dienen: Johann Gottfried Walther, Toccata in C; Johann Pachelbel, Ciacona in d; Johann Sebastian Bach, Präludium und Fuge c-Moll (BWV 549).

Die Notationspraxis von Kirchenliedsätzen auf zwei Systemen bedeutet *für den Orgelschüler einerseits eine lesetechnische Vereinfachung; andererseits muß er sich daran gewöhnen, die beiden Stimmen des 2. Systems auf Pedal und linke Hand zu verteilen*. SCHWEIZER Bd. 2, S. 140

**7.3 Lesen alter Schlüssel** Hierzu werden keine Informationen oder Übungen angeboten.

**7.4 Tempowahl** Hinsichtlich Johannes Brahms' Choralbearbeitung "Es ist ein Ros entsprungen" verweist Rolf Schweizer auf die Möglichkeit eines behutsamen rubato-Spiels.

**7.5 originaler Notentext** Es wird über die Möglichkeit einer improvisatorischen Ausgestaltung des Notentextes (beim Diminuieren und Kolorieren) informiert.

Fast ausnahmslos<sup>139</sup> verwendet Rolf Schweizer für die enthaltenen Kompositionen die vollständigen Titelbezeichnungen.

**8. Gottesdienstliches Spiel und Improvisation** Der Autor fordert das Schreiben von Choralsätzen, das Spiel einfacher Kadenzen in allen Tonarten, das Schreiben und Spielen erweiterter Kadenzen, harmonische Analysen von Choralsätzen, die freie Harmonisierung leichter Choräle in Dur-Tonarten<sup>140</sup> und das Spiel von Choralsätzen mit hervorgehobenem Cantus firmus<sup>141</sup>. Der Schüler wird innerhalb des Choralspiels mit Aufgaben zur Transposition, zur Modulation sowie mit dem kolorierten Cantus firmus von Orgelchorälen konfrontiert. Im Zusammenhang mit dem Choralspiel wird es als sinnvoll bezeichnet, Vom-Blatt-Spiel-Übungen zu machen. Rolf Schweizer bringt Sätze zu neuen Liedern und Spirituals (von Heinz Werner Zimmermann und aus eigener Feder). SCHWEIZER Bd. 2, S. 150f

<sup>137</sup>Verschärfung der Punktierung, vor allem bei der "Französischen Ouverture", Schlusskadenzen mit Punktierungen

<sup>138</sup>"Notes inegales" in Frankreich und Lombardischer Rhythmus in Italien

<sup>139</sup>César Franck, aus L' Organiste : 7 Pièces en ut majeur et ut mineur Nr. 3

<sup>140</sup>Es werden zudem Tonleitern und transponierte Tonleitern in den 4 authentischen Kirchentönen behandelt.

<sup>141</sup>obligates Spiel



Es werden Anregungen zum Improvisieren von Choralintonationen, zur Harmonisierung nach Akkordbuchstaben und Improvisation von Bicinien <sup>142</sup> gegeben. Vortübungen zum Triospiel sollten auch immer transponiert gespielt werden. Wo dem Schüler dies nicht möglich sei, könne er ebenso die schriftliche Form wählen. SCHWEIZER Bd. 2, S. 123

Ein methodischer Ansatzpunkt liegt in der Verbindung des Erarbeitens von Literatur und Improvisationen. Zu den späteren Aufgaben zählt die Improvisation von Partiten. Aufgabenstellungen für die Improvisation größerer freier Formen sind nicht enthalten.

**9. Kompositionsformen und -strukturen** Es sind vielfältige Gattungen der Orgelliteratur enthalten, auf deren Erläuterung im Einzelnen Rolf Schweizer verzichtet hat. Er legt Wert auf die musikalische Analyse. *Zur Erarbeitung eines Musikstückes gehört zunächst das Erkennen des Satzaufbaus, der aus einzelnen Phrasen zusammengesetzt ist. ... die neueren Kompositionen haben oft Phrasierungsbögen, oder kleine Striche zeigen das Ende einer Phrase an.* SCHWEIZER Bd. 1, S. 57

Es werden zwei Liedsätze im doppelten Kontrapunkt zu "Aus tiefer Not" <sup>143</sup> sowie das Bicinium contrapuncto duplici "Warum betrübst du dich, mein Herz" von Samuel Scheidt betrachtet. Bei Samuel Scheidts *Modus ludendi pleno Organo pedaliter* stellt Rolf Schweizer fest: eine *Verteilung der vier Oberstimmen auf zwei Manuale ermöglicht ein differenziertes Durchhören der einzelnen Stimmabläufe.* SCHWEIZER Bd. 2, S. 182 Dies war vermutlich nicht die Intention des Komponisten. <sup>144</sup>

Der Verfasser stellt zwei Choralvorspiele mit unterschiedlichen Satztypen aus Max Regers Op. 135a gegenüber: "Ach bleib mit deiner Gnade" (c.f. im Sopran) und "O Gott, du frommer Gott" (c.f. im Tenor).

Mit Johann Sebastian Bachs Polonaise (BWV Anh. 119) und Johann Kriegers Bourrée sind zwei Suitensätze der Barockzeit enthalten.

Es wurde bereits angedeutet, welche vorbildhafte Wirkung von Orgelkompositionen für die Praxis der Improvisation ausgeht.

**10. Orgelkunde** Orgelbaukenntnisse werden bewusst aus dem Lehrstoff ausgeklammert. Es obliegt dem Orgellehrer, *den Schüler in die Grundkenntnisse des Orgelbaus einzuführen.* SCHWEIZER Bd. 1, S. 72

### Eine Sonderform: Jon Laukvik, Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis (Stuttgart, 1990/2000)

Gegenüber den in vorangegangenen Abschnitten besprochenen praktischen Orgelschulen nimmt die Orgelschule Jon Laukviks eine Sonderstellung ein. Komprimiert lässt sich dies wie folgt begründen:

1. Jon Laukviks Lehrwerk ist keine Orgelschule für den Elementarunterricht.
2. Als Kompendium <sup>145</sup> und Nachschlagewerk eignet es sich für Studenten, Orgelpädagogen und sich weiterbildende Organisten. <sup>146</sup>
3. Es handelt sich um ein Handbuch *auf wissenschaftlicher Grundlage mit praktischer Zielsetzung* (BUSCH, 1992, S. 40)

Jon Laukvik (\* 1955) setzte nach dem Kirchenmusikstudium in Oslo das Orgelstudium an der Musikhochschule Köln bei Michael Schneider und bei Marie-Claire Alain in Paris fort. In Köln absolvierte er zudem Cembalostudien bei Hugo Ruf. Jon Laukvik ist Professor für Orgel an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart, an der Staatlichen Musikhochschule Oslo sowie Gastprofessor an der Royal Academy of Music, London. Er schuf verschiedene Werke für Orgel, für Gesang und Orgel, für Instrumente und Orgel, Bearbeitungen für Orgel sowie weitere Instrumentalwerke. Er ist Herausgeber, u. a. der Orgelkonzerte Op. 7 von G. F. Händel.

Die *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis* gliedert sich in zwei Teile. Teil 1 stellt eine Einführung in die "alte Spielweise" anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts dar.

<sup>142</sup>Cantus firmus zuerst im Sopran, dann im Bass

<sup>143</sup>c.f. im Tenor, c.f. im Sopran

<sup>144</sup>Bemerkung des Autors

<sup>145</sup>Hermann J. Busch bemerkt als Rezensent, dass sich jeder *irgendwie professionell arbeitende Organist* dieses Opus anschaffen muss.

<sup>146</sup>Jon Laukvik macht zur Zielgruppe selbst keine Angaben.



Hierzu gehört ein separater Notenband. Teil 2 behandelt Orgel und Orgelspiel in der Romantik von Mendelssohn bis Reger und Widor.

### **Inhaltsübersicht** 1. Teil

#### A. Technische und musikalische Grundlagen

##### I. Elementare Spieltechnik - erste musikalische Aspekte Der Anschlag - Tongestaltung

Die Artikulation

Der alte Fingersatz - Artikulationskurs I

Die Pedalapplikatur

Der grammatikalische Akzent - der spätbarocke Akzent: Artikulationskurs II

##### II. Allgemeine musikalische Aspekte Takt und Tempo

Die Agogik

Die Interpunktion

Die Verzierungen und andere Zeichen im Notenbild

Zur Frage der Temperatur (Stimmung)

##### III. Das Üben

#### B. Die stilistische Differenzierung der Artikulation

##### I. Die Musik des Früh- und Hochbarock Italien

Niederlande - Norddeutschland

Frankreich

Süd- und Mitteldeutschland

Spanien - Portugal

England

##### II. J. S. Bach und das deutsche Spätbarock Stilistische Aspekte

Die Quellenlage

Das Instrument

Das Registrieren - Der Manualwechsel

Die Ornamentik

Der Legatobogen, der Staccatopunkt

Weitere Verfeinerung der Artikulation in spätbarocker Musik (gruppenbildende Artikulation)

Weitere Spielkonventionen

Die spätbarocke Interpunktion

Tempofragen

Weitere spätbarocke Komponisten

##### III. Die Klassik Stilwandel - der "empfindsame Stil"

Carl Philipp Emanuel Bach

Wolfgang Amadeus Mozart, Interpretationshilfen und -anregungen

Weitere beachtenswerte Komponisten

### 2. Teil

#### A. Technische Grundlagen

## I. Elementare Spieltechnik - Erste musikalische Aspekte Sitzen an der Orgel - Körperhaltung

Der Anschlag

Die Artikulation

Der Fingersatz

Das Pedalspiel

Das Üben

B. Klangästhetik

## II. Von der Orgel und dem Registrieren

Deutschland

Orgelbautechnische Aspekte (Deutschland und Frankreich)

Frankreich

Weitere Instrumente (Pedalklavier, Harmonium)

## C. Zur Interpretation

## III. Aspekte musikalischen Ausdrucks in der Romantik Das Akzentuieren

Der Bogen in der Früh- und Hochromantik: Artikulation, Akzentuierung, Phrasierung

Aspekte musikalischer Interpretation in der Spätromantik

Zum Tempo

Das Rubato (die Agogik)

Weitere Interpretationsaspekte

**1. Didaktische Zielsetzungen** Das primäre Ziel des 1. Teiles der Orgelschule ist es, *den Weg zu einer Interpretation alter Orgelmusik zu zeigen*, um eine Synthese zwischen den heutigen *äußeren Gegebenheiten*, ..., und den *interpretatorischen Gepflogenheiten der damaligen Zeit* zu erreichen. (LAUKVIK, 1990, S. 274) Der zum 1. Teil gehörende Notenband verbindet sich mit den Ausführungen der wissenschaftlichen Texte. Als Absicht des 2. Teiles der Orgelschule gibt Jon Laukvik an, in Fortsetzung des 1. Teils *die Grundlagen des romantischen Orgelspiels in möglichst vielen Facetten und Widersprüchen aufzuzeigen*, ohne dabei ein *detaillierter Interpretationsführer* zu sein. (LAUKVIK, 2000, S. 8) Das Lehrwerk solle dazu dienen, anhand wertvoller Informationen Unsicherheiten und Widersprüchen, welche sich aus historischen Quellen ergeben, mit Alternativen zu begegnen. Es besteht zunächst der Bedarf einer grundlegenden Einführung. Zum Wissen muss nach Jon Laukviks Meinung *die subjektive Expressivität des einzelnen heutigen Spielers* (LAUKVIK, 1990, S. 274) als wichtige künstlerische Komponente hinzukommen, um die Interpretation dieser Musik mit wahren Ausdruck zu erfüllen. Der Autor betont hierbei die musikalische Verantwortung des Interpreten. Der Spieler soll anhand des 2. Teiles befähigt werden, *Aspekte romantischer Expressivität* zu verwirklichen. (HASELBÖCK, 2002, S. 53f) Durch den gewählten Ansatz, musikgeschichtliche Informationen in Hinblick auf territoriale Entwicklungen und kompositorische Schulen über Landesgrenzen hinaus zu präsentieren, kommt ein hervorragender Überblick über die Schlüsselpositionen europäischer Orgelmusikgeschichte zustande. Im Nachwort stellt Jon Laukvik fest, dass nach der Lektüre dieses Buches nur wenig Absolutes übrig bleibe: *Technische Vorgänge, das Legato als Grundanschlagsart, einige Erkenntnisse zum Registrieren - und hoffentlich viel zum Phänomen Ausdruck*. (LAUKVIK, 2000, S. 333)

**2. Notwendige Voraussetzungen** Nach Jon Laukviks Aussage ist das Lehrwerk keine Orgelschule für Anfänger. Praktischer Nutzen daraus lässt sich nur auf Grundlage bereits ausreichend entwickelter Kenntnisse ziehen. Da es in Umfang und Diktion ein Werk ist, das *in seiner großen Stofffülle beeindruckt* (HASELBÖCK, 2002, S. 53), sollte ein Verstehen und Umsetzen der Inhalte durch vorhandene Erfahrungswerte des Lesers unterlegt werden können. Es geht um den tiefen künstlerischen Aspekt von Interpretation: *Das von einer gereiften und selbständigen Persönlichkeit integrierte Wissen führt aber zum guten Geschmack*. (LAUKVIK, 1990, S. 333)

Aufgrund der ausgeführten Konzeption gestattet das Lehrwerk einen Überblick über den gegenwärtigen Auffassungsstand zu Interpretation und wissenschaftlichem Material. Dies entspricht den

Erfordernissen gegenwärtiger künstlerischer Praxis und Lehre. Diese Erfordernisse können sich in größeren Zeiträumen jederzeit wieder verändern. Der gegenwärtige Umbruch in Berufsbild und Arbeitswelt des Kirchenmusikers wird darauf Einfluss nehmen. Die Möglichkeit einer Wahl zwischen verschiedenen Lösungsvorschlägen setzt eine eigenständige Standpunktbildung des Lesers voraus. Die Überlegungen sind aus der Praxis geboren, in welcher Jon Laukvik *die Resultate der Auseinandersetzung mit den Quellen und der Musik klanglich erleben durfte* (LAUKVIK, 1990, S. 10). Die aus dem Unterricht entstandene Veranlassung - Jon Laukvik berichtet von seinen Studenten, die ihn im Unterricht dazu anregen, die hier gesammelten Gedanken zu systematisieren und zu formulieren - wird wiederum dem Unterricht zugute kommen. Es ist wichtig und wünschenswert, dass alle Bibliotheken musikalischer Ausbildungsstätten in ihrem Bestand über dieses Lehrwerk verfügen.

**3. Üb- und Arbeitshinweise, Auswahl der Unterrichtsliteratur** Wie bereits festgestellt, handelt es sich hier um keine praktische Orgelschule, sondern um ein wissenschaftliches Compendium und Nachschlagewerk. Im Nachwort des ersten Bandes hat der Verfasser *die Möglichkeiten und Grenzen dieser Lehre in glänzender Weise formuliert* (BUSCH, 1992, S. 39). Jon Laukvik wählt seine Beispiele so, dass der Leser ähnliche Probleme an anderer Stelle durch Übertragung selbst zu lösen vermag. Er gibt Hinweise zu einem systematischen Umgang mit dem Lehrwerk und stellt entsprechende Bezüge zwischen den Kapiteln heraus. (LAUKVIK, 1990, S. 31)

In den Beispielen des Notenbandes markiert Jon Laukvik Stellen, zu denen im Textteil Besprechungen<sup>147</sup> enthalten sind, mit Ziffern. Kurze und wesentliche Lehrsätze werden graphisch hervorgehoben. Ewald Kooiman schreibt, dass Jon Laukvik dem Leser keine Regeln aufzwingt, sondern vielmehr Argumente zu seiner Auffassung von Erkenntnissen anführt. KOOIMAN *Het orgel* 94 [1998] *Zusammenfassung*

Der Persönlichkeitstypus eines Schülers sollte Beachtung finden. Jon Laukvik unterscheidet in "Denker" und "Fühler". Erstere wählen die Analyse zum Ausgangspunkt ihres Arbeitens. Die zweiten Typengruppe erschließt sich die zu erarbeitenden Stücke zumeist durch ständige praktische Auseinandersetzung. Eine Analyse hinsichtlich des musikhistorischen Kontextes sowie die formale Analyse einschließlich sich daraus ergebender Fragen zur artikulatorischen Gestaltung sollten als wichtige Arbeitsschwerpunkte den Übprozess ergänzen. Jon Laukvik widmet dem Thema "Üben" in beiden Bänden jeweils ein eigenes Kapitel.<sup>148</sup> hob Hermann Kellers Kapitel zum Orgelüben in dessen Orgelschule bereits als lesenswerten Text hervor. Der Verfasser beabsichtigt, *eine allgemeine, aber auch dem Orgelspiel eigene Anleitung zur Technik des Übens* (LAUKVIK, 1990, S. 97) mitzuteilen. Anfangs steht das technische Üben im Vordergrund. Das "musikalische" Üben mit verstärkter Arbeit an der Agogik setzt eine bereits stattgefundene Bewältigung spieltechnischer Aspekte voraus. Der Verfasser verweist auf mentale Momente des Übprozesses, wobei das "innere Hören" eine wichtige Rolle spielt. Der Übprozess solle vom bewußten Tun<sup>149</sup> zum unbewußten Geschehenlassen führen. Aufmerksamkeit widmet Jon Laukvik einem ganz auf Sicherheit orientierten Üben, dem das auswendige Üben<sup>150</sup> zugute kommen soll. Er verweist darauf, leichte Stellen nicht zu vernachlässigen und eine Verbesserung des Vom-Blatt-Lesens anzustreben. Wenn der Verfasser im Verlauf Bezüge zu anderen musikalischen Gattungen<sup>151</sup> herstellt, macht dies deutlich, dass es nicht bei einer ausschließlichen Beschäftigung mit Orgelmusik bleiben darf, wenn es um die grundlegende musikalische Bildung eines Organisten geht. Eine Abschottung *von anderen musikalischen Bereichen* (BUSCH, 1996, S. 98) sollte vermieden werden. Nach Meinung Hermann J. Buschs kann das Hören einer Wagner-Oper oder einer guten Brahms-Interpretation auf dem Klavier für einen gebildeten Organisten *genauso wichtig sein wie das Studium von aufführungspraktischen Quellentexten, das Sammeln von Meisterkurs-Zertifikaten oder das engagiert orgelfreundliche Diskutieren....* (BUSCH, 1996, S. 98)

Jon Laukvik bezeichnet es als ein Wagnis, Interpretation zu entdecken. Nach seiner Meinung ist man erst am Ende seines Buches richtig dazu gerüstet. Auf Grundlage des erarbeiteten Wissens sollte es möglich werden, *immer wieder auf liebgewonnene Gewohnheiten verzichten* zu können. (LAUKVIK, 1990, S. 274)

<sup>147</sup>bezüglich der Ausführung von Verzierungen, Registrierangaben und anderem

<sup>148</sup>Hermann J. Busch

<sup>149</sup>Neben der Möglichkeit der Selbstkontrolle solle unbedingt das kritische und aufgeschlossene Ohr eines Lehrers und eventuell auch das Mittel der Tonbandaufzeichnung dazu dienen, die Kontrolle über die Wiedergabe artikulatorischer und rhythmischer Feinheiten zu erhalten.

<sup>150</sup>nicht unbedingt mit dem Ziel eines auswendigen Vortrags

<sup>151</sup>z. B. Openerouvertüren Jean-Baptist Lullys, Concerti Antonio Vivaldis oder Johannes Brahms' "Deutsches Requiem"

**Zur Auswahl der Unterrichtsliteratur** Jon Laukvik macht zu Beginn der jeweiligen Kapitel Anmerkungen zu dem für die Arbeit erforderlichen Notenmaterial. Der zum 1. Teil gehörende, separate Notenband enthält Werke unterschiedlicher Epochen und Stilistik, beginnend im Spätmittelalter bei Johannes Buchner, endend mit Carl Phillip Emanuel Bach.<sup>152</sup> Der Notenband ist von der Textkritik her zuverlässig und in der Edition exemplarisch. Es sei eine Bemerkung zur vollständigen Aufnahme beider Suiten von Louis-Nicolas Clerambault in diesem Band gemacht. Sie scheinen einen unverhältnismäßig breiten Platz gegenüber den anderen Kompositionen einzunehmen. Es geschah auf Veranlassung des Verlages, dass die 2. Suite abgedruckt wurde.<sup>153</sup>

In der Bibliografie des 1. Teiles erhält man eine Übersicht über die Noteneditionen der besprochenen oder genannten Werke.<sup>154</sup> Jon Laukvik verweist auf die Möglichkeit des Studiums von Werken, die nicht in der Orgelschule enthalten sind, z. B. Toccaten von Jan Pieters Sweelinck, Claudio Merulo und Michelangelo Rossi, Variationen aus dem *Hexachordum Apollinis* von Johann Pachelbel. LAUKVIK *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Eine Einführung in die "alte Spielweise" anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts* S. 44 Hierzu zählen auch Canzonen und verschiedenen Präludien Dietrich Buxtehudes, dessen Toccata in d (BuxWV 155) sowie Vincent Lübecks Präludium in E. Der Großteil der im 2. Teil besprochenen und empfohlenen Kompositionen entspricht nach Aussage des Verfassers den geläufigen Werken des Hauptrepertoires romantischer Orgelmusik.<sup>155</sup> Die Betrachtungen Jon Laukviks zur Orgelmusik der Romantik entsprechen dem heutigen unterrichtspraktischen Ansatz, sich eher mit konzertanter als mit "kirchlicher" Orgelmusik jener Zeit auseinander zu setzen. Eine Ausnahme in der Unterrichtspraxis scheinen die Werke Max Regers und Johannes Brahms' Choralvorspiele zu bilden.<sup>156</sup> Es entsteht der Eindruck, choralgebundene und liturgische Orgelmusik im 19. und frühen 20. Jahrhundert stelle eine Domäne sogenannter "Kleinmeister" unter den Komponisten dar. Bedeutende Kompositionen mit tiefgehendem religiösen Bezug wie Julius Reubkes Orgelsonate zum 94. Psalm oder Franz Liszts "Weinen, Klagen" werden, wie mir scheint, unter dem Einfluss der Betrachtung der großen französischen Orgelsinfonik<sup>157</sup> verstärkt als reine Konzertmusik behandelt. Der 2. Teil birgt ebenfalls ein Editionsverzeichnis der Werke, zudem einen Verweis auf Klaus Beckmanns *Repertorium Orgelmusik*<sup>158</sup> und Corliss Richard Arnold: *Organ Literature: A Comprehensive Survey*.<sup>159</sup>

**4. Aspekte der Spieltechnik** Aus dem pädagogischen Alltag heraus ist erkennbar, dass der Nachwuchs über technische Aspekte nicht immer ausreichend informiert ist. (LAUKVIK, 2000, S. 8)

Jon Laukvik teilt seine Überlegungen zu Sitzposition sowie zu Finger- und Pedalspiel mit. Anhand historischer Quellen führt der Autor in Sinn und Wesen des alten Fingersatzes<sup>160</sup> und dessen Zusammenhang mit der Artikulationsgestaltung ein. Ein weiterer Abschnitt behandelt den grammatikalischen Akzent in Bezug auf den spätbarocken Fingersatz. Bezüglich des Pedalspiels geht Jon Laukvik auf alte und neue Applikaturen ein. Im 2. Teil äußert er sich zunächst über "unpianistische" Fingersatzaspekte, die beim Orgelspiel eine besondere Rolle spielen (LAUKVIK, 2000, S. 86), wenn man ein gutes Legato erzeugen will. Oftmals ist die ein vollkommenes Legato ermöglichende Spieltechnik unzureichend ausgebildet<sup>161</sup>, so dass hier ein wichtiges Aufgabenfeld für den Unterricht besteht. Es werden stumme Fingerwechsel, das Gleiten von einer Taste zur anderen, Tonleiterfingersätze, Fingersätze bei Intervallfortschreitungen sowie Fingersätze bei Akkorden und gebrochenen Figurationen besprochen.<sup>162</sup> Nach einem Exkurs zur Geschichte des Pedalspiels, ausgehend von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, formuliert Jon Laukvik im 2. Teil Regeln für die zum Spiel romantischer Musik notwendige Pedaltechnik. Zum Abschluss jenes Kapitels sind Grundregeln der Fussapplikatur aus Hugo Riemanns

<sup>152</sup>In drei kurzen Beispielen greift Jon Laukvik darin auf Faksimile zurück.

<sup>153</sup>Notiz aus einem Gespräch mit Jon Laukvik am 25. 07. 2004 in Leipzig.

<sup>154</sup>darunter auch vergriffene Editionen

<sup>155</sup>Jon Laukvik versteht darunter Werke allgemeiner Verbreitung und unumstrittener Qualität.

<sup>156</sup>Mendelssohn Bartholdys Orgelsonaten nehmen mit ihrer Bezogenheit auf den Choral und ihrer konzertanten Diktion eine gewisse Sonderstellung ein.

<sup>157</sup>Hier überwiegt eine konzertante Virtuosenauffassung.

<sup>158</sup>Schott, 1999

<sup>159</sup>Third Edition, Vol. II: Biographical Catalog, The Scarecrow Press, Inc. 1995

<sup>160</sup>Vor Jon Laukvik behandelte bereits Isolde Ahlgrimm in *Manuale der Orgel- und Cembalotechnik* historische Fingersätze. Alte Finger- und Fußsätze fanden auch Berücksichtigung in Sandra Soderlunds *Organtechnique. An historical Approach* (Hinshaw Music, Chapel Hill 1980)

<sup>161</sup>Ähnliches lässt sich vom Gebrauch des Schwellers und der Crescendowalze behaupten. Diese Lernbereiche finden ebenfalls bei Jon Laukvik Berücksichtigung.

<sup>162</sup>Jon Laukvik geht auch auf die Unterrichtspraxis des 19. Jahrhunderts hinsichtlich der Übung des Legatospiels ein.

*Technischen Studien* abgedruckt. Diese vermögen aus Jon Laukviks Sicht einen Überblick über *eine für die romantische Orgelmusik sinnvolle Pedaltechnik* zu geben. (LAUKVIK, 2000, S. 139) Darunter finden sich die vor der Zeit Hugo Riemanns und auch in heutiger Zeit ungewohnten Applikaturzeichen für nachrückende Fussballen.

Die unkommentierte Aussage “Das Pedalspiel ohne Schuhe kann die Kontrolle der Fußbewegungen bewußter machen” (LAUKVIK, 1990, S. 101) ruft Orientierungsschwierigkeiten hervor, wenn es um das bevorzugte Tragen geeigneter Schuhe beim Orgelspiel geht. Sicherlich verbirgt sich dahinter eher eine weiterführende Anregung für den Spieler, sich selbst zu beobachten. Dies wird aber unvermittelt belassen und es könnte die Frage im Raum stehen, ob es sich mit Schuhen oder ohne Schuhe besser spielt.

**5. Artikulation und Betonung** Jon Laukvik betrachtet zunächst die Artikulationsarten des 16. bis 18. Jahrhunderts. Es wird das “ordentliche Fortgehen”, weiterhin das differenzierte Non-Legato als *die allgemeine Spielart des Barock und der Klassik* (LAUKVIK, 1990, S. 30) und schließlich das legato als grundsätzliche Artikulationsart bei Beethoven dargestellt. Die Betrachtung beschäftigt sich im weiteren mit dem Legato als Grundanschlagsart in der harmoniebezogenen Kunst der romantischen Musik. Der Verfasser äußert sich über die Funktion des Bogens in der Musik der Romantik, etwa als Legatoanzeiger, als Akzentuierungszeichen oder als Gruppierungs- oder Phrasierungszeichen. Der Einfluss Hugo Riemanns sei in manchem geradezu verhängnisvoll gewesen, wie man noch vor zwei Generationen an geltenden Interpretationsgrundsätzen in der Organistenwelt erkennen konnte. Unter anderem dokumentierte sich dieses in Karl Straubes Bach-Auffassung.<sup>163</sup> Von ähnlich starkem Einfluss auf spätere Generationen waren die Konventionen bezüglich des Wiederanschlags gleicher Töne bei den *Notes communes im Sinne eines Marcel Dupré*.<sup>164</sup> Der Sachverhalt, dass Dupré *wiederum behauptete - irrwegig - er verwalte die Bachsche Spieltradition, da er die Reihe seiner Lehrer über J. Lemmens und A. F. Hesse zum Thomaskantor selbst zurückführen konnte*. (LAUKVIK, 1990, S. 10) führte in der Vergangenheit zu abwegigen Schlussfolgerungen in Fragen der Artikulation. Vgl. (KOOIMAN, 2005, S. 337-343) Jon Laukvik versucht zu verdeutlichen, wie man in der Artikulationsgestaltung an den Gepflogenheiten des späten 19. Jahrhunderts festhielt. Er schlussfolgert, die Orgelmusik des 20. Jahrhunderts von Paul Hindemith und Olivier Messiaen würde *mit derselben Spieltechnik ausgeführt wie diejenigen Werke, auf die diese Musik seinerzeit stilistisch reagiert hat, nämlich mit dem romantischen Legato. ... Der Kompositionsstil änderte sich also im frühen 20. Jahrhundert radikal, kaum aber der spieltechnische Umgang mit dem Instrument*. LAUKVIK Orgelschule zur *historischen Aufführungspraxis*. Teil 2. Romantik S. 8 (Vorwort) Diese Aussage kann die Tatsache verweisen, dass Olivier Messiaens Artikulationsgestaltung nicht durchweg ein absolutes Legato verlangt.<sup>165</sup> Paul Hindemiths Angaben stellen hinsichtlich dieser Frage in meinen Augen keinen exemplarischen Anhaltspunkt dar.<sup>166</sup> Näher läge es, sich informativ beispielsweise an Hugo Distler zu orientieren, der als Schüler Günter Ramins direkt mit der Leipziger Straube-Tradition in Verbindung gekommen ist. Jon Laukvik untersucht im weiteren Verlauf verschiedene Akzenttypen. Die aus der Rhetorik stammenden Termini der Versfüße werden historisch begründet auf die musikalischen Betonungsverhältnisse hin angewandt. Die Dynamik “gut” und “schlecht” betonter Noten lässt sich mit Hilfe von Stärke und Schnelligkeit des Anschlages charakteristisch herausarbeiten.<sup>167</sup> Der Verfasser verweist darauf, dass sich musikalische Linien und Entwicklungen auf der Orgel besonders durch aufeinander in Beziehung gebrachte Akzentuierungen von Tönen darstellen lassen. Dass *der Akzentstufentakt im 19. Jahrhundert Grundlage des rhythmischen Verständnisses war* (LAUKVIK, 2000, S. 221) hatte noch entsprechende Auswirkungen auf die Orgelmusik Felix Mendelssohn Bartholdys, Robert Schumanns und des frühen Johannes Brahms. Die heute noch immer verbreitete und auf die Musik jeder denkbaren Epoche angewandte Vorstellung von der Agogik (bzw. Rubato) im Sinne Hugo Riemanns kann bei der Interpretation von Orgelmusik der späten Romantik von wesentlichem Belang sein<sup>168</sup>, ist aber bei der Interpretation Alter Musik nicht angebracht. Nach Meinung von Karen Voltz war den

<sup>163</sup>Laukvik weist zu Recht auf die von Riemanns Interpretationsästhetik überlagerte Bach-Interpretation Karl Straubes hin.

<sup>164</sup>Marcel Duprés individuelle Bach-Interpretation hatte eine ebenso resolute Prägung wie die Karl Straubes.

<sup>165</sup>Vgl. Olivier Messiaen, *Transports de joie d'une âme*, aus: *L'Ascension* (1933/ 34)

<sup>166</sup>Hindemith selbst spielte vorrangig Violine und Viola.

<sup>167</sup>Von Anfang an hat Jon Laukvik den Aspekt der Artikulation über seinen musikalischen Belang hinaus direkt mit technischen Bezügen wie beispielsweise der Fingersatzwahl verwoben.

<sup>168</sup>Jon Laukvik beschreibt die von Riemann kategorisierten drei Betonungsarten des Motives: anbetont, inbetont und abbetont. Die Sichtweise Hugo Riemanns zu den abbetonten Motiven begründet seine Grundsatzentscheidung für eine elementare Auftaktigkeit. Der “agogische” Akzent und die Motivanfangsbetonung stellen weitere interpretatorische



künstlerischen Lernbereichen wie Artikulation und Phrasierung, Dynamik und Tempo in den Orgelschulen des 19. Jahrhunderts zumeist wenig Raum gewidmet. Sie sieht diesen Bereich vor allem der Verantwortung des Lehrers im Unterricht überlassen. Jon Laukviks Orgelschule füllt ein Desiderat aus, diese künstlerischen Lernbereiche zuverlässig zu besprechen.

**6. Klanggestaltung/ Registrierung** Der Verfasser nimmt zu Registrierangaben Stellung und bezieht verschiedene originale Registrieranweisungen ein. Jon Laukvik sucht aus den Gegebenheiten der Originalinstrumente heraus nach Lösungen, die eine gute klangliche Realisierung an anderen Orgeln den Kompositionen gemäß ermöglichen sollen. Er beleuchtet den Zusammenhang zwischen der Kompositionsform und dem Fundus bestimmter Orgeldispositionen entsprechenden Registrierungen.<sup>169</sup>

Die Frage nach den sich aus der Wahl der Stimmungsart (Temperatur) ergebenden Tonartencharakteristika<sup>170</sup> ordnet Jon Laukvik den allgemeinen musikalischen Aspekten zu. Im 2. Band wird die Klangästhetik behandelt.<sup>171</sup> Jon Laukviks Anliegen ist es, Hinweise zu geben, welche *zum geschickten Umgang mit dem vorhandenen Instrument anregen können*. (LAUKVIK, 2000, S. 147) Er äußert den Grundsatz: *Das vom Komponisten intendierte Klangbild ist und bleibt ein elementarer Teil des Werkes*. (LAUKVIK, 2000, S. 333) Es wird beispielsweise im Zusammenhang mit der idealen klanglichen Realisierung der Orgelkompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys auf die Klanggestalt der Silbermann- und Stumm-Orgeln verwiesen. Der Verfasser veröffentlicht diverse Angaben aus Lehrwerken von Justin Heinrich Knecht, Johann Gottlob Werner, Wilhelm Volckmar, Hugo Riemann u. a., welche sich auf das Registrieren beziehen.<sup>172</sup> Es sind Bemerkungen zur klanglichen Darstellung von Robert Schumanns Kompositionen für Pedalklavier, von Werken Johannes Brahms' <sup>173</sup> und des Klangvisionärs Franz Liszt mit seinen Reformansätzen zu Orgelspiel und Orgelregistrierung enthalten. Da nur eine Auswahl von Organisten ständig Zugang zu romantischen Orgeln besitzt, steht der Umgang mit den heutigen zeitgenössischen Instrumenten bei der Interpretation romantischer Musik besonders im Blickpunkt.

**7. Aufführungspraxis** Historische Aufführungspraxis darf nicht auf pauschaler Einhaltung von Regeln und sturer Quellengläubigkeit basieren. Sie muss mit den notwendigen Angleichungen und Modifikationen auf das jeweils zu interpretierende Werk eingehen. Wenn der Komponist jedoch selbst *dem Werk keine Angaben mitgibt, muss sich unsere Interpretation auf Quellen aus dem unmittelbaren Umfeld des Komponisten oder aus der Zeit davor stützen*. (LAUKVIK, 2000, S. 20)

Im Wesentlichen geht es um die auf bestimmte Zeiträume bezogene stilistische Differenzierung der Interpretation, um das Phänomen Stil und um den musikalischen Ausdruck. Im 1. Teil sind den nach Nationen unterschiedenen Kapiteln jeweils musikhistorische Abrisse beigegeben, beginnend beim *Robertsbridge-Fragment* (um 1320). Die Einleitung des 2. Teiles äußert Gedanken zu Ausdruck und Ausdrucksästhetik im 19. Jahrhundert und wiederum zum Phänomen Stil. Jon Laukvik versucht eine Definition dessen, was musikalischer Ausdruck (LAUKVIK, 2000, S. 217) erreicht: die rezeptorische Dimension des Erlebens der Werkstruktur durch den Zuhörer und den emotionalen Transfer der interpretatorischen Aussage. Der Verfasser verweist auf die insbesondere durch Hugo Riemann geprägte grundlegende Neuentwicklung der Interpretationsästhetik gegen Ende des 19. Jahrhunderts, welche bis heute die Vorstellungen vom romantischen Musizieren beeinflusst. Das Erscheinen des 2. Bandes war folgerichtig und erforderlich. Hans Haselböck schreibt: *Während man über die Interpretation der Alten Musik zumeist ziemlich genau bescheid weiß, geht man an die Orgelmusik des 19. Jahrhunderts nur allzu oft mit etwas pauschalierten Vorstellungen heran, ohne die Klangästhetik der Instrumente dieser Epoche oder die Zielsetzungen der Komponisten im einzelnen zu kennen oder die Quellenschriften der Zeit (Orgelschulen o. ä.) entsprechend zu berücksichtigen*. (HASELBÖCK, 2002, S. 53) Jon Laukvik verwies darauf, durch Michael Schneider wertvolle Hinweise zur Reger-Interpretation der Leipziger Schule erhalten zu haben. (LAUKVIK, 2000, S. 10)

*Der Autor macht deutlich, dass er nirgendwo als Stilpolizist auftreten will*. (Vgl. (HASELBÖCK, 2002, S. 53)) Dies ist ein notwendiger Ansatz. Allerdings wird es erfahrungsgemäß nicht zu verhindern

Mittel innerhalb dieses Musikverständnisses dar.

<sup>169</sup>beispielsweise des französischen Barock

<sup>170</sup>Jon Laukvik zitiert Johann Mattheson zur Tonartencharakteristik nach der *damaligen äußerst affekthaltigen Empfindungsweise*. (LAUKVIK, 1990, S. 95)

<sup>171</sup>Ästhetik beinhaltet immer die konstruktive, kritische Auseinandersetzung mit dem Vorhandenen.

<sup>172</sup>Es wird auch Karl Straubes Ausgangsregistrierung für Bachs Präludium G-Dur (BWV 541) für die Sauer-Orgel der Leipziger Thomaskirche angeführt.

<sup>173</sup>auch dem wohl eher pianistisch beeinflussten Spätwerk der Choralvorspiele Op. 122



sein, dass sich einzelne Kollegen und Studierende nach der Lektüre gemeinhin gewappnet sehen, um diesen Polizistendienst selbst wahrzunehmen.

**7.1 Ornamentik** Verzierungen und andere Zeichen im Notenbild werden ausführlich vorgestellt. Nach nationalen Bereichen geordnet verwendet Jon Laukvik hierzu Angaben und Erläuterungen der entsprechenden Zeit sowie zugehörige Verzierungstabellen. Er beginnt bei den aus Diminutionen und Koloraturen zur Zeit Hans Buchners entstandenen frühesten Verzierungsformen und geht bis hin zu den Erläuterungen Carl Philipp Emanuel Bachs im *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Der Leser findet vielfältige Vorlagen zur praktischen Verwirklichung unterschiedlicher Ornamente und Spielweisen.

**7.2 Notationspraxis** Jon Laukvik beschreibt wesentliche Notationstypen, wie zum Beispiel die Partiturnotation (Girolamo Frescobaldi *Fiori musicali*), die "italienische Tabulatur" (Frescobaldi *Primo libro di Toccate*), die "ältere deutsche Tabulatur" (Hans Buchner) und die "neuere deutsche Tabulatur"<sup>174</sup> (Nikolaus Bruhns' "großes" Praeludium in e). Er spricht über die Verfahrensweise beim Pedalgebrauch im Falle zweizeiliger Notation und über Sonderfälle wie die Notation Mozartscher Werke für ein mechanisches Orgelwerk.

**7.3 Lesen alter Schlüssel** Hierzu sind keine Ausführungen enthalten.

**7.4 Tempowahl** Jon Laukvik zählt Takt und Tempo<sup>175</sup> zu den allgemeinen musikalischen Aspekten. Die Frage der Tempogestaltung wird anhand verschiedener Faktoren erläutert. Es handelt sich bei diesen um den kompositorischen Satztyp, die zu berücksichtigende Proportionsgestalt, die Beschaffenheit von Orgel und Raum. Hinzu kommen spieltechnische und individuell durch die Spielerpersönlichkeit bestimmte Bedingungen. Anstelle von Willkür sollte guter Geschmack die Gewohnheiten der Tempopnahme begründen. Der Verfasser verweist darauf, dass gegenüber der Tempobezeichnung unter dem Aspekt einer Affekt- oder Charakterangabe im 18. Jahrhundert sich im 19. Jahrhundert der Aspekt einer Tempoanweisung durchgesetzt hat. Insbesondere erscheint die Tempowahl als individuelle und oft nicht mit absoluter Zuverlässigkeit bestimmbarer Komponente, welche zur Zeit der Romantik in der Praxis oft von der Nivellierung bestimmter Tempi überschattet wurde. Grundlage jedes expressiven Musizierens auf der Orgel sollte ein angemessenes Grundtempo bilden. Jon Laukvik spricht über individuelle Ansätze einzelner Komponisten bei der Tempowahl<sup>176</sup> und deren spezielle Ansichten.<sup>177</sup> Er demonstriert die Verschiedenheit der Tempoangaben eines Handexemplars César Francks gegenüber den Angaben anderer Organisten zur Interpretation des Werkes.

In den Bereich der Tempofragen gehört ebenso die Agogik, das rhythmisch freie Spiel und das Rubato als subtiles Ausdrucksmittel bei der Interpretation romantischer Orgelmusik.

**7.5 originaler Notentext** Jon Laukvik macht Angaben zur Überlieferung des Notenmaterials. Im Gegensatz zu relativ eindeutig überlieferten Drucken oder Autographen führten fehlerhafte Abschriften und ungenau in ein modernes Notenbild übertragene Tabulaturen zu textlichen Ungenauigkeiten und Fehlern, was mitunter kaum zu vermeiden war. Selbst bei autograph überlieferten Kompositionen ist keine gleichbleibende Zuverlässigkeit garantiert. So bezeichnet Jon Laukvik die Bogensetzung in den Handschriften Johann Sebastian Bachs als oft *sehr flüchtig hingeworfen*. (LAUKVIK, 1990, S. 236)

Im dem 1. Teil hinzu gefügten Notenband verwirklicht der Verfasser seine hohen editorischen Ansprüche an Textgenauigkeit und praktische Anwendbarkeit im Sinne einer hohen Authentizität.

**8. Gottesdienstliches Spiel und Improvisation** Jon Laukvik verweist auf die Bedeutung des lutherischen Chorals im protestantischen Norden.<sup>178</sup> Er spricht des weiteren über die Gegebenheiten der liturgischen Praxis<sup>179</sup> im Hinblick auf die französische Orgelmusik der Barockzeit. Er nennt in diesem Zusammenhang vor allem Francois Couperins *Messe pour les Couvents* und in Form kurzer Couplets

<sup>174</sup> als reine Buchstabennotation

<sup>175</sup> wie die Ornamentik

<sup>176</sup> wie die Vorliebe Mendelssohns für flotte, frische Tempi

<sup>177</sup> Max Reger sah beispielsweise seine Metronomangaben als Limit etwaiger "Höchstgeschwindigkeit" an.

<sup>178</sup> in der Form kürzerer Orgelchoräle und der großen Choralfantasien

<sup>179</sup> nach den Regeln des *Caeremoniale Parisiense* (Paris, 1662)

gehaltene Kompositionen, wie beispielsweise Louis Marchands *Te Deum*. Da einige der liturgisch verwendbaren Stücke auf keinen bestimmten Cantus firmus zurückgreifen, können sie unabhängig von der Kirchenjahreszeit gespielt werden.<sup>180</sup> Zur Improvisation oder zu einer improvisatorischen Ausführung bestimmter Passagen bietet das Lehrwerk, abgesehen von einem kurzen Hinweis zum *Prélude non mesuré*, keine Informationen. Es entsteht zuweilen der Eindruck, das 19. Jahrhundert wäre als eine Zeit durchgreifender Säkularisierung weitgehend losgelöst von geistlichen Bezügen gewesen. Wie soll jedoch eine Ausdrucksgestaltung in den großen Choralfantasien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts oder der an den 94. Psalm gebundenen Reubke-Sonate losgelöst von den dazu gehörigen geistlichen Textaussagen realisiert werden? Dem gegenüber konzentriert sich Jon Laukvik in der Einleitung zum 2. Band auf die *romantische Dualität*. (LAUKVIK, 2000, S. 11) Ziel des romantischen Menschen sei nicht die Überwindung der Distanz zum „dort“, sondern das Auskosten ihrer Dramatik. Während man eine religiöse Mystik in Wagners *Lohengrin* wahrnimmt und musikalisch rezipiert, wird Glaubensaussage und Frömmigkeit dem Primat der Vernunft unterstellt. Wer in Paris die Kirche Ste. Trinité als Ort der Anbetung erlebt, findet wie in anderen architektonischen Zeugnissen christlichen Glaubens einen beeindruckenden Gegenpol zu einem säkularisierten Frankreich. Während in der Zeit nach Alexandre Guilmant die französische Orgelmusik einen starken konzertanten Impetus besaß, geschah ab den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine glückliche Symbiose mit dem religiös liturgischen Aspekt. Diese Entwicklung gipfelte im Werk Olivier Messiaens.

**9. Kompositionsformen und -strukturen** Im jeweiligen Abschnitt benennt Jon Laukvik die wichtigsten Orgelkomponisten der entsprechenden Epochen nach regionaler, nationaler Spezifizierung. Er zeigt ihre Schaffensschwerpunkte und mögliche Beziehungen untereinander auf. Der Verfasser gibt Informationen zu verschiedenen Gattungen und deren formellen und entstehungsgeschichtlichen Bezügen. Die Ausführungen beginnen mit der ältesten überlieferten Sammlung von Kompositionen für Tasteninstrumente, dem *Robertsbridge Fragment* und werden fortgesetzt mit Tabulaturen des 15. Jahrhunderts (*Wynsemer Handschrift* 1431, *Tabulatur des Adam von Ileborgh* 1448). Die Entwicklung der Tradition des 18. Jahrhunderts wird mit ihrer kunstvollen und geistreichen Polyphonie hergeleitet. Es wird des weiteren das Aufkommen des „empfindsamen Stils“, welcher durch seinen neuartigen Kompositionsstil und eine neue Spieltechnik sowie den Primat von Melodie und sich direkt mitteilenden Gefühlszuständen gekennzeichnet ist, beschrieben. Abgeschlossen wird mit Betrachtungen zu den Entwicklungen des 19. Jahrhunderts. Jon Laukvik hat im 2. Teil auf aufwändige Werkanalysen verzichtet. Es wurde nur das für die Darstellung Unabdingbare aus der Geschichte der Orgelmusik besprochen.

**10. Orgelkunde** In den einzelnen Abschnitten teilt Jon Laukvik musterhafte Dispositionen ausgewählter Instrumente und Hauptmerkmale der Baugestalt mit. Der Leser erhält einen Überblick über die Vielfalt nationaler Orgelbaumerkmale, über spezifische Klaviaturnumfänge und die jeweilige Klangästhetik. Der Verfasser gibt Hinweise zu klanglichen Darstellungsmöglichkeiten auf Orgeln, die sich außerhalb entsprechender nationaler Stile befinden. Im Blickpunkt steht ferner die Wandlung der Klangästhetik zu bestimmten Zeiten. Die Klanggestalt der *Orgel als Orchester* (LAUKVIK, 2000, S. 150) verwirklichte sich in der Romantik innerhalb eines engen Zusammenhangs zwischen dem Formtyp der Kompositionen und der Registrierung.<sup>181</sup> Die bei pneumatischen Orgeln technisch möglichen, verschiedenen freien Kombinationen boten neuen Registrierkomfort und klanglich reichere Darstellungsmöglichkeiten. Dies beeinflusste die Spiel- und Kompositionspraktiken wesentlich. Jon Laukvik fügte ein kleines Glossar zu den wichtigsten Begriffen der Orgelkunde in französischer Sprache bei. Ein kurzer Exkurs gilt den Instrumenten Pedalklavier und Harmonium in Bezug auf deren Nutzung durch Robert Schumann und César Franck sowie einzelne, dafür geschaffene Kompositionen.<sup>182</sup>

**11. Bemerkungen zu den Quellen** Der Verfasser gewinnt im 2. Teil eine Reihe von Aussagen aus historischen deutschen und französischen Orgelschulen.<sup>183</sup> Ebenso bilden Klavierschulen und theoretische Schriften zum Klavierspiel informative Quellen, da frühe Orgelschulen *nur wenig Angaben*

<sup>180</sup>z. B. die beiden Suiten Louis-Nicolas Clerambaults

<sup>181</sup>Vgl. die Anmerkungen im Abschnitt „Klanggestaltung/ Registrierung“ zur französischen Orgelmusik des Barock.

<sup>182</sup>Robert Schumann, *Sechs Studien für den Pedalkübel* op. 56, *Vier Fugen für das Pianoforte* op. 72; César. Franck, *L'Organiste* (1892)

<sup>183</sup>Der in diesem Band behandelte Zeitraum beginnt mit der *Vollständigen Orgelschule* von Justin Heinrich Knecht (1795-1798) und endet mit Marcel Duprés *Méthode d'orgue* (1927)

zur Interpretation liefern, so dass man nicht nur im Bereich der Spieltechnik, sondern auch hinsichtlich der Darstellung zu den ergiebigeren Klavierschulen greifen muss. (LAUKVIK, 2000, S. 19)

**12. Bemerkungen zur Sondersituation von Jon Laukviks Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis** Dieses Lehrwerk bietet Orientierung für die Interpretation und das Unterrichten. Es folgt der Tradition jener Werke, welche zum Gebrauch durch den Orgelpädagogen vorgesehen waren.<sup>184</sup> Darüber hinaus erreicht es den Personenkreis des mit der Interpretation von Orgelmusik befassten und mit der Orgelliteratur vertrauten Musikers.<sup>185</sup> Jon Laukviks Orgelschule wird ganz offensichtlich bevorzugt von Studierenden der Musikhochschulen für das eigenständige Arbeiten genutzt. Seit der Herausgabe des 1. Bandes vor mittlerweile 15 Jahren hat die Auseinandersetzung mit historischer Aufführungspraxis der Alten Musik im Fach Orgel an den meisten deutschen Musikhochschulen deutlich an Bedeutung gewonnen. Die Zahl derer, bei denen der Terminus “historische Aufführungspraxis”, wie Hermann J. Busch schreibt, zu *beträchtlichen Erhitzungen des Gemüts* (BUSCH, 1992, S. 40) führt, hat seither deutlich abgenommen. Wenn auch unter deutlich anderen Vorzeichen, so waren doch Ernst Kaller und Werner Tell unter den Bedingungen ihrer Zeit Pioniere für die Musizierpraxis alter Musik.<sup>186</sup> Es sei daran erinnert, was Werner Tell in diesem Zusammenhang schrieb: *Die Beschäftigung mit solchen unbezeichneten Originalausgaben alter Musik und das selbständige Erarbeiten dieser Werke ist eine der interessantesten und lohnendsten Aufgaben nachschaffenden Musizierens.* (TELL, 1949, S. 4) Es fehlte über Jahre hinweg eine Anthologie zur historischen Aufführungspraxis, welche *eine praktische Einführung in die Grundlagen dieser Materie an die Hand zu geben* vermag. (LAUKVIK, 1990, S. 9) Dem wurde mit der Veröffentlichung von Jon Laukviks *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis* abgeholfen. Hans Haselböck stellte fest, dass *das vorliegende Werk als eine sehr wichtige Neuerscheinung gewertet und auch erkannt wird.* (HASSELBÖCK, 2002, S. 54) Jon Laukvik stellt das Erscheinen eines 3. Bandes in Aussicht: *Ein weiterer Band mit Beiträgen verschiedener Autoren ... wird sich mit der Interpretation der Orgelmusik des 20. Jahrhunderts (klassische Moderne und Avantgarde) befassen.* LAUKVIK *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*. Teil 2. Romantik Einband, Rückseite

### 3.5 Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse zu den ausgewählten praktischen Orgelschulen

Die folgende komprimierte Gegenüberstellung bezieht sich auf die voran gegangenen Einzeluntersuchungen, ausgenommen die *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis* von Jon Laukvik.<sup>187</sup> Zusätzlich zu den gewählten Untersuchungskategorien werden notwendigerweise unter den Punkten 11. bis 13. weitere Darstellungen vorgenommen.

**1. Didaktische Zielsetzungen** Ernst Kallers Lehrziel ist die Befähigung zur wahrhaft künstlerischen Darstellung und Gestaltung auf der Orgel. Auf begleitende Anmerkungen im Verlauf des Lehrwerkes wird fast vollständig verzichtet. Die Erarbeitung spieltechnischer Grundlagen wird anhand der Orgelschule nur bedingt gewährleistet und obliegt im Wesentlichen dem Geschick des jeweiligen Orgellehrers. Neben Jaap Dragts Einschätzung dieses Werkes als historisch dokumentierende Anthologie ohne eigentlichen Gebrauchswert lässt sich feststellen, dass eine dieser Orgelschule in pädagogischen Fragen eigene Neutralität ihr eine gewisse Zeitlosigkeit verleiht.

**Hermann Keller** will zahlreichen, auszubildenden nebenamtlichen Organisten ein verlässliches Unterrichtswerk, bisweilen auch zum selbstständigen Arbeiten, zur Verfügung stellen. Er erkennt die Bedeutung der Erarbeitung technischer Grundlagen im Anfangsunterricht. Es werden ausführliche Anweisungen für den Unterricht gegeben. Für das künstlerische Orgelspiel bedeutsame “Randgebiete” sind in den Blick genommen. In meinen Augen reagiert die Keller-Orgelschule insofern auf die Orgelschule Kallers, indem sie Aufgabenbereiche bearbeitet und Details berücksichtigt, die im Lehrwerk Ernst Kallers unzureichend Beachtung fanden.

<sup>184</sup>Aus früherer Zeit seien hier genannt: Johann Christian Kittels *Der angehende praktische Organist* und Friedrich Wilhelm Schützes *Handbuch zur Practischen Orgelschule*.

<sup>185</sup>Ein Buch mit vergleichbarem Ansatz ist Werner Tells *Von der Orgel und vom Orgelspiel: Diese Anleitung ist unmittelbar für den praktischen Gebrauch bestimmt. Alle Angaben ... sind sofort am Instrument auszuprobieren...* TELL *Von der Orgel und vom Orgelspiel* Vorwort, S. 3f

<sup>186</sup>Ernst Kaller trat insbesondere als Herausgeber und Interpret hervor, Werner Tell zudem als Publizist.

<sup>187</sup>Die Punkte 12. und 13. beziehen Laukviks Orgelschule ein.

Tabelle 3.2: Eignung von Orgelschulen für Autodidaktisches Arbeiten. Ist autodidaktisches Arbeiten innerhalb der Lehrwerke möglich?  $\oplus$  = gut geeignet,  $\odot$  = geeignet und  $\ominus$  = nicht geeignet.

Orgelschule	Vom Verfasser als Lehrwerk für den Selbstunterricht konzipiert	Eignung der Orgelschule für Autodidaktisches Arbeiten
Kaller	keine Angabe	$\ominus$
Keller	ja	$\odot$
Tell	keine Angabe	$\odot$
Keller	ja	$\odot$
Suthoff-Groß	ja	$\oplus$
Weiss	ja	$\ominus$
Schweizer	ja	$\oplus$

**Werner Tell** beschränkt seinen Unterrichtsplan auf das choralgebundene Spiel. Er folgt singulär einem Ansatz, vom Choral auszugehen. Ziel ist ein gesangliches Musizieren, realisiert durch ein zusammenhängendes, mit koordinierten Bewegungen ausgeführtes Spiel. Zur Ergänzung des Unterrichts zieht er Werke alter Meister und seine Veröffentlichungen *Von der Orgel und vom Orgelspiel* sowie die *Improvisationslehre für die Orgel* in Betracht. Seine strenge Methodik beschränkt sich bewusst auf ausgewählte Fragestellungen.<sup>188</sup> Jaap Dragt bestätigt eine gute Eignung der Schule Tells für die Ausbildung nebenamtlicher Organisten. (DRAGT, 1983, S. 23)

**Friedhelm Deis'** Absicht ist es, gründlich und in aktueller Form Elementarkenntnisse inclusive klavierbezogener Grundfähigkeiten zu vermitteln. Er bietet leicht verständliche Texte, instruktive Abbildungen und Tonträger zur Selbstkontrolle für das autodidaktische Arbeiten an. Im weiteren Verlauf soll der Schüler seine Fertigkeiten und Kenntnisse im Orgelspiel vertiefen.

**Rudolf Suthoff-Groß** beabsichtigt, sowohl in das künstlerische als auch in das gottesdienstliche Orgelspiel einzuführen. Der Orgelschüler soll baldmöglichst im nebenamtlichen Dienst zum praktischen Einsatz gelangen und andererseits auf ein mögliches berufsorientiertes Orgelstudium vorbereitet werden. Ausführlich gehaltene Anleitungen dienen dem autodidaktischen Studium. Das enthaltene Material und ergänzende Literaturhinweise sollen einen individuell gestalteten Lehrgang unterstützen.

**Roland Weiss'** Orgelschule<sup>189</sup> konzentriert sich vorrangig auf Schüler, welche zuvor keinen Instrumentalunterricht erhalten haben. Das Vorwort sagt aus, dass die Schule Eignung für den Selbstunterricht besitzt. Der Verfasser beabsichtigt eine grundlegende spieltechnische Hinführung über das Triospiel. Er ermuntert den Nutzer zur Fortsetzung des Arbeitens mit einer weiterführenden Orgelschule.

**Rolf Schweizers** Orgelschule soll von der ersten Orgelstunde an bis hin zur Vorbereitung nebenamtlicher Organistenprüfungen oder einer Aufnahmeprüfung zum Orgelstudium dienen können. Der Verfasser empfiehlt sie darüber hinaus jedem Organisten als Etüdenbuch und sieht in ihr brauchbare Anregungen für das tägliche Üben enthalten. Rolf Schweizers Schule ermöglicht nach Meinung Sven Scheurens (SCHEUREN, 1999, S. 33) dem Lehrer, eine Koordination des Lehrstoffs unter individueller Berücksichtigung der Stärken und Schwächen des Schülers vorzunehmen. Das Lehrwerk enthält differenzierte Spielanweisungen. Der Schüler sollte in Bezug auf die Spieltechnik nach Möglichkeit so lang als nötig systematisch und methodisch geführt werden. Künstlerisches und gottesdienstliches Orgelspiel werden separat behandelt.

**Eignung von Orgelschulen für Autodidaktisches Arbeiten** Ist autodidaktisches Arbeiten innerhalb der Lehrwerke möglich?

Lediglich 5 von 36 befragten Personen gaben in der an späterer Stelle zu erörternden Befragung an, autodidaktische Erfahrungen mit Orgelschulen<sup>190</sup> gesammelt zu haben.<sup>191</sup>

**Einbeziehung musikalischer Elementarlehre** Ernst Kaller, Hermann Keller, Rudolf Suthoff-Groß und Rolf Schweizer machen zu diesem Bereich keinerlei Aussagen.

<sup>188</sup>Unbehandelt bleiben Registrierung, Stil, Tempo, Phrasierung und Artikulation.

<sup>189</sup>Im Gegensatz zu den anderen untersuchten praktischen Orgelschulen wird diese in der Handreichung zur Ausbildung nebenberuflicher Organistinnen und Organisten im Bistum Limburg nicht genannt.

<sup>190</sup>mit den Orgelschulen von Kaller, Keller und Schweizer

<sup>191</sup>Vgl. Frage Nr. 13 des Fragebogens

**Werner Tells** Hinweisen zufolge lassen sich bei ausgewählten Übungen Bezüge zur Intervall- und Harmonielehre herstellen.

**Friedhelm Deis** macht in seiner Orgelschule mit Notation, mit den Grundlagen der Harmonielehre und der Rhythmik bekannt. Sven Scheuren bezeichnet Deis' Lehrwerk als "kindgerechte" Schule, bemängelt aber das Fehlen einer kindgemäßen editorischen Gestaltung.

**Roland Weiss'** Orgelschule enthält eine Einführung in die Elementarmusiklehre, darunter Informationen zur Notation, zu Takt, Rhythmus und Intervallen.

**2. Notwendige Voraussetzungen** Die Orgelschulen von Kaller, Keller, Tell, Deis, Suthoff-Groß und Schweizer setzen allesamt elementare Kenntnisse im Klavierspiel voraus. Die geäußerten Erwartungen sind leicht modifiziert.

**Ernst Kaller** fordert zumindest gewisse technische Fertigkeiten auf dem Klavier.

**Hermann Keller** erwartet, dass ein Schüler zu Anfang seiner Orgelstudien wenigstens leichte Klaviermusik der Generalbasszeit beherrscht, um daran mit den zwei- und dreistimmigen Inventionen Johann Sebastian Bachs anknüpfen zu können.

**Werner Tell** wünscht ohne genauere Bestimmung Vorkenntnisse im Klavierspiel.

**Friedhelm Deis** stellte bei vielen Schülern unzureichende Klavierkenntnisse fest. Daraufhin konzipierte er den 1. Band seiner Orgelschule so, dass Anfänger ohne jegliche Vorkenntnisse hiermit beginnen können.

**Rudolf Suthoff-Groß** empfiehlt Anfängern ohne klaviertechnische Vorbildung die Arbeit mit einer Klavierschule oder anhand von Hinweisen des Lehrers während des Unterrichts. Verschiedene Hinweise beziehen sich auf Übungen der Klavierschule von Rudolf Suthoff-Groß. Im Falle dieses Verfassers besteht die besondere Situation, zwei kompatible Lehrwerke für Orgel- und Klavierspiel vorliegen zu haben.<sup>192</sup> Schüler, die von der elektronischen Orgel her kommen, sollten vor dem Unterricht im Orgelspiel ebenfalls eine solide und zuverlässige Klaviertechnik erwerben.

**Roland Weiss** beabsichtigt die Vermittlung musikalische Grundkenntnisse im Verlaufe des Lehrgangs seiner Orgelschule für Schüler, denen es an Kenntnis des Klavierspiel mangelt. Er verweist darauf, dass Spieler von elektronischen Orgeln meist aufgrund einer unterentwickelten Spieltechnik unbedingt klaviertechnischer Unterweisung bedürfen. Adelheid Lamersdorf stellt fest, dass sich die Schulen von Roland Weiss und Friedhelm Deis an Grundzielen elementarer Klavierschulen orientieren.

**Rolf Schweizer** schreibt einer gediegenen Klavierausbildung die Befähigung zu guter Anschlagskultur zu. In Bezug auf eine spätere Berufslaufbahn und eine gesunde Spielweise sei ein gründlicher Klavierunterricht durch nichts zu ersetzen.<sup>193</sup> Wie Roland Weiss rät Rolf Schweizer Schülern, welche bisher elektronische Orgeln gespielt haben, nach Möglichkeit eine separate Arbeitsphase am Klavier einzuplanen.

Nicht ohne Grund beinhaltet ein jedes Orgelstudium und Studium der Kirchenmusik an einer entsprechenden Ausbildungsstätte den Hauptfachunterricht im Klavierspiel. Carl Adolf Martienssen schreibt: ... *alle diese alten Kantoren und Organisten neben und vor Bach ... waren eben so ausgezeichnete Klavierspieler wie Orgelspieler.* (MARTIENSSEN, 1951, S. 16) Alsdann nennt er als "Kronzeugen" unter anderen John Bull, Jan Pieterszoon Sweelinck und die Familie Couperin. Im 19. Jahrhundert finden sich ausgezeichnete Pianisten wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Camille Saint-Saens oder César Franck, welche der Orgel eng verbunden waren. Carl Adolf Martienssen stellt fest, dass *in dieser Epoche ein Franz Liszt durch einige Orgelschöpfungen den Zusammenhang zwischen Klavier und Orgel wieder herstellen wollte.* In seinen Augen gipfelte diese Entwicklung in den großen Orgelwerken des *ausdrucksgewaltigen Klavierspielers* Max Reger. (MARTIENSSEN, 1951, S. 18) Einen in meinen Augen wesentlichen Aspekt stellt neben spieltechnischen Belangen die besondere musikalisch-künstlerische Stimulanz dar, durch welche das Klavierspiel auf das künstlerische Orgelspiel einwirkt. Carl Adolf Martienssen spricht von den Schwierigkeiten, ja gar der *Unmöglichkeit, auf der Orgel den Ton an sich zu gestalten; ..., auf der Orgel eine Linie dynamisch biegsam zu "singen".* (MARTIENSSEN, 1951, S. 18) (MARTIENSSEN, 1951, S. 19) Er berichtet von einer eigenen Erfahrung bei der Lehre, die ihm die *verehrten Herren von der Orgelfakultät soundsooft bestätigt haben: es ist meist erstaunlich, wie sich*

<sup>192</sup>Weitere Verfasser von Lehrwerken sowohl für Orgel- als auch Klavierspiel waren: Daniel Gottlob Türk (*Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*) sowie Rudolph Palme (*Der Klavierunterricht im ersten Monat. Theoretisch-praktische Anleitung zum Lehren und Lernen der Anfangsgründe des Klavierspiels*)

<sup>193</sup>Bei schwerer gängigen Tontrakturen wird die gelegentliche Anwendung der Gewichtstechnik erforderlich; zur Erreichung eines vollkommenen Legato benötigt man eine weich geführte Hand.



das Orgelspiel eines Studierenden verändert, wenn er erst die Seele des Klaviers entdeckt hat. (MARTIENSSSEN, 1951, S. 20) Aus der eigenen Hörerfahrung von Interpretationen verdienter Absolventen der „Leipziger Schule“ tritt beim Autor dieser Dissertation besonders die Wahrnehmung der großen musikalischen Linie hervor, die bewirkt, dass *auf materiell gar nicht zu erklärende Weise dieses an sich starre Instrument ein Leben annimmt, das unmittelbar in die lebendige Seele der Hörer einströmt.* (MARTIENSSSEN, 1951, S. 20) Das Klavierspiel dient nicht nur dem künstlerischen Orgelspiel als Voraussetzung, es ist fortdauernd dessen wichtiger Wegbegleiter. Das reiche Repertoire an Werken für Klavier und historische Tasteninstrumente bildet einen wichtigen Fundus für eine umfassende Bildung von Orgelstudierenden.

31 der im Fragebogen befragten Personen gaben an, vor Aufnahme des Orgelunterrichtes im Klavierspiel unterrichtet worden zu sein.<sup>194</sup>

**3. Üb- und Arbeitshinweise, Auswahl der Unterrichtsliteratur** Barbara Kraus stellt fest, dass der Gegenstand des Orgelübens gegenüber Orgelbau, Improvisation, Interpretation und Werkanalysen zu kurz komme: *Das Üben wird nicht einmal in allen Orgelschulen wenigstens erwähnt.* (KRAUS, 2004, S. 17)

**Ernst Kallers** Hinweise<sup>195</sup> finden sich sämtlich im Vorwort. Sven Scheuren bezeichnete Ernst Kallers Orgelschule als *kommentarlose Aneinanderreihung von Übungen und Spielliteratur verschiedener Epochen* (SCHEUREN, 1999, S. 36) Diese Aneinanderreihung folgt erkennbar der Absicht, innerhalb gezielt ausgewählter Satzstrukturen in das Orgelspiel einzuführen. Methodische Fragen spielen eine untergeordnete Rolle.

**Hermann Kellers** *Kunst des Orgelspiels* enthält zahlreiche Arbeitshinweise und Erklärungen.<sup>196</sup> In den Notentext eingeflochtene Texte sollten entgegen dem oft üblichen flüchtigen Lesen ausführlich studiert werden. Das 7. Kapitel „Wie soll man üben?“ bezeichnet Hermann J. Busch als lesenswerten Text innerhalb der Orgelschule. (BUSCH, 1996) Der Verfasser nennt für die erforderliche Arbeitszeit zur Durcharbeitung der einzelnen Kapitel Richtwerte.

**Werner Tells** *Schule des gottesdienstlichen Orgelspiels* enthält im weiteren Verlauf konkrete Arbeitsvorschläge. Anhand der vorhandenen Arbeitshinweise können die methodischen Schritte innerhalb der verschiedenen Teile des Lehrwerkes geplant werden.

**Friedhelm Deis** äußert die Erwartung einer gewissen Verbindlichkeit beim Umgang mit seinen Vorgaben zu Fuß- und Fingersätzen. Die Orgelschule enthält Abbildungen und beigelegte Tonträger. Die Aufteilung der beiden ersten Bände mutet teilweise umständlich an, wenn beispielsweise das vierstimmige Choralspiel erst im II. Band mit Pedal ausgeführt wird. Ein Schüler könnte schon früher sinnvoll auf das vierstimmige Manualiterspiel von Chorälen vorbereitet. Ein progressiv geordnetes Inhaltsverzeichnis ermöglicht ein Arbeiten nach methodisch sinnvoller Reihenfolge. Einige zu kurz gefasste inhaltliche Ausführungen des Lehrwerkes lassen ein Defizit an grundlegenden theoretischen Informationen aufkommen.

**Rudolf Suthoff-Groß** gibt Anmerkungen zum methodischen Vorgehen mit dem enthaltenen Unterrichtsstoff. Der die Orgelschule begleitende Text wurde für eine autodidaktische Nutzung bewusst ausführlich gehalten. Das Besondere an diesem Lehrwerk sind direkte Bezüge zur Klavierschule von Rudolf Suthoff-Groß.<sup>197</sup> Die Orgelschule widerspiegelt methodische Sorgfalt und Gründlichkeit.

**Roland Weiss** teilt Überlegungen zu Übziel und Übpraxis mit. Er verweist auf notwendige Schritte<sup>198</sup> bei der Erarbeitung eines Stückes. Anhand von Unterrichtsaufgaben langfristige Zielvorstellungen zu formulieren, erscheint dem Verfasser für die praktische Arbeit wichtig.

**Rolf Schweizer** hat seine Orgelschule in Lektionen eingeteilt, was die Grundlage für ein systematisches Arbeiten und eine effektive Nutzung schafft. Ein korrigierendes und interpretierendes Eingreifen des Lehrers ist notwendig, um die persönlichen Bedürfnisse des Lernenden zu berücksichtigen. Rolf Schweizer erläutert die methodische Zusammenstellung des Lehrmaterials. Der Verfasser gibt konkrete Hinweise zur Übertechnik.

In der Anfangsphase des Unterrichtes ist die Kontrollfunktion des Lehrers von entscheidender Bedeutung: die Fähigkeit zur Selbstkontrolle des Schülers und entsprechende Übertechniken müssen

<sup>194</sup>Vgl. Frage Nr. 1 des Fragebogens

<sup>195</sup>die Registrierangaben ausgenommen

<sup>196</sup>Unter allen betrachteten Orgelschulen sind bei Hermann Keller die umfangreichsten theoretischen Ergänzungen zu finden.

<sup>197</sup>Schüler ohne klaviertechnische Vorbildung können darauf verlässlich zurückgreifen.

<sup>198</sup>Werkanalyse, Erlernens der Spielbewegungen und Gestaltung des Werkes

erst ausgebildet werden. Dieser Sachverhalt erfährt in der Orgelschule Rolf Schweizers angemessene Beachtung. Rudolf Suthoff-Groß rechnet ebenfalls mit einer schülerzentrierten Unterweisung.

*Zur Auswahl der Unterrichtsliteratur* Ernst Kallers Schwerpunkt der Literaturauswahl liegt im Barock, insbesondere die Werke Johann Sebastian Bachs liegen dem Verfasser am Herzen. Zudem ist der Anteil vorbarocker Musik augenfällig. Die enthaltene neue Orgelmusik ist stilistisch von der Orgelbewegung geprägt.

Hermann Keller beabsichtigt, nach seinen Maßstäben wertvolle Literaturbeispiele in die Orgelschule aufzunehmen. Es sind Beispiele alter Musik, Musik der Zeit Johann Sebastian Bachs sowie des späten 19. Jahrhunderts enthalten. Hermann Keller gibt Empfehlungen zum weiteren Studium anhand entsprechender Beispiele. Während Ernst Kaller auf die Musik des 19. Jahrhunderts verzichtet, klammert Hermann Keller die zeitgenössische Musik des 20. Jahrhunderts vollständig aus.<sup>199</sup>

Die Orgelschule beschließt ein Verzeichnis zur Orgelliteratur, das nach Schwierigkeit und Zeitstilen geordnet ist.

Werner Tell: Bis auf wenige Takte einer Choralbearbeitung und eines Liedsatzes wird gänzlich auf Literaturbeispiele verzichtet. Der Verfasser gibt die Anregung, die *Acht kleinen Präludien und Fugen* oder weitere leichte freie Orgelwerke alter Meister in die Arbeit mit dieser Schule zu integrieren. Mehrere Ausschnitte aus Orgelkompositionen findet man hingegen in seiner *Improvisationslehre*.

Friedhelm Deis' Orgelschule enthält in den beiden ersten Bänden freie und choralgebundene Orgelwerke des 17. und 18. Jahrhunderts sowie Werke von Max Reger. Im späteren Verlauf soll der Schüler angeregt werden, weitere Werke der Orgelliteratur kennen zu lernen. Innerhalb des dritten Bandes findet sich Orgelliteratur von Arnolt Schlick bis zu Siegfried Reda. Werke des 20. Jahrhunderts sind, ausgenommen das letzte Drittel des Jahrhunderts, ausreichend repräsentiert.

Rudolf Suthoff-Groß' Orgelschule enthält anstelle von Bearbeitungen<sup>200</sup> ausschließlich ungekürzte Originalkompositionen. Der Verfasser verzichtet bewußt auf den Abdruck von Kompositionen bedeutender Orgelkomponisten. Das Lehrwerk prägen Choralbearbeitungen und freie Kompositionen des 17. Jahrhunderts bis hin zu Max Reger. Rudolf Suthoff-Groß gibt methodisch geordnete Literaturhinweise.<sup>201</sup>

Roland Weiss bezieht in seine Orgelschule Klavierwerke, Choralsätze und Choralbearbeitungen Johann Sebastian Bachs ein. Es sind Kompositionen Arcangelo Corellis, Johann Pachelbels und Hans Leo Hasslers sowie Werke Josephs G. Rheinbergers enthalten. Die Kompositionen des 20. Jahrhunderts stammen aus dem Umfeld des Verfassers und von ihm selbst. Ergänzende Literaturvorschläge sind nicht enthalten. Roland Weiss schafft Irritation, indem er unter der Überschrift "Beispiele aus der Orgelliteratur" Johann Sebastian Bachs *Bourrée* aus der Ouverture g-Moll BWV 822 präsentiert. WEISS Bd. II, S.9<sup>202</sup>

Rolf Schweizer setzt einen deutlichen Schwerpunkt bei den Choralbearbeitungen.<sup>203</sup> Ferner sind freie Stücke der Barockzeit, der Wiener Klassik, der klassischen Moderne und vom Verfasser selbst enthalten. Die Studien anhand der Literatur sind mit vorliegenden technischen Übungen zu kombinieren. Der Lehrer kann in eigener Auswahl zusätzliche Orgelliteratur heranziehen.<sup>204</sup>

**In den Orgelschulen enthaltene Stückauswahl im Unterricht häufiger verwendeter Kompositionen** Ein Merkmal ist allen betrachteten Orgelschulen gemein: sie beinhalten vorrangig Kompositionen aus dem deutschsprachigen Raum.<sup>205</sup>

Verglichen mit den betrachteten praktischen Orgelschulen, ist das Repertoire des 19. Jahrhunderts bei Jon Laukvik angemessen repräsentiert. Lediglich Hermann Keller und Rolf Schweizer finden unter den anderen Autoren zu einer stark eingegrenzten Auswahl romantischer Orgelmusik.<sup>206</sup>

<sup>199</sup>Lediglich im *Verzeichnis der wichtigsten Orgelliteratur* nennt er Werke von Friedrich Klose und Johann Nepomuk David.

<sup>200</sup>wie sie in den Lehrwerken Ernst Kallers oder Hermann Kellers vereinzelt zu finden sind

<sup>201</sup>einschließlich Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts

<sup>202</sup>Ähnlich verfährt der Verfasser mit dem *Air Italien* von Gottfried Heinrich Stölzel aus dem *Clavierbüchlein* für Wilhelm Friedemann Bach.

<sup>203</sup>beginnend bei Samuel Scheidt bis hin zu Max Reger

<sup>204</sup>Rolf Schweizers Hinweise auf weitere Orgelliteratur betreffen Choralpartiten und Choralbearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts, die *Acht kleinen Präludien und Fugen*, den Orgelsonaten von Felix Mendelssohn Bartholdy und zeitgenössischer Orgelmusik.

<sup>205</sup>sieht man von den bei Ernst Kaller gewählten alten Meistern sowie Frescobaldi, Sweelinck, Dandrieu und Zipoli ab

<sup>206</sup>Werke von Joseph G. Rheinberger, Johannes Brahms, César Franck und Max Reger

Tabelle 3.3: In den Orgelschulen enthaltene Stückauswahl im Unterricht häufiger verwendeter Kompositionen.

	Kaller	Keller	Tell	Deis	Suthoff-Groß	Weiss	Schweizer
Frescobaldi <i>Fiori musicali</i>		⊕		⊕	⊕		
Scheidt <i>Tabulatura Nova</i>	⊕			⊕	⊕		⊕
Pachelbel <i>Choralvorspiele</i>				⊕	⊕	⊕	
Bach <i>Orgelbüchlein</i>	⊕	⊕		⊕			⊕
J. C. F. Fischer <i>Musikali-scher Blumenstrauß</i>	⊕	⊕		⊕	⊕		
Bach <i>Pedalexercitium</i>	⊕	⊕			empfohlen	⊕	⊕
Acht kleine Präludien & Fu-gen		⊕	empfohlen		empfohlen		empfohlen
Zipoli <i>Pastorale</i>	⊕				⊕		
Reger <i>Op.135a</i>		⊕		⊕	⊕		⊕

**4. Aspekte der Spieltechnik** Ernst Kallers Orgelschule enthält unter allen betrachteten Orgelschulen das geringste Übungsangebot zur Manualtechnik. Bezeichnete Fingersätze finden sich bis zu einem bewusst gewählten Zielpunkt. Der Anlass für eine Reduzierung des technischen Übungsmaterials erscheint unverständlich. Adelheid Lamersdorf beobachtet in den Lehrwerken des 19. Jahrhunderts eine Schwerpunktverlagerung zugunsten der Spieltechnik.<sup>207</sup> Es ist nicht auszuschließen, dass Ernst Kaller einen Kontrast zu dieser Situation schaffen wollte.

**Hermann Keller** strebt eine hohe Beweglichkeit des Spielapparates bei einer ruhigen Haltung sowie anzuwendendem Fingerspiel an. Die Pedalapplikatur ist auf das Spiel mit Spitze, Absatz und Ballen hin ausgerichtet. Hermann Keller liefert Vorübungen zu einigen Orgelwerken Johann Sebastian Bachs, César Francks und Max Regers. Die Manualübungen enthalten viele Aspekte moderner Spieltechnik in der Tradition Karl Straubes. Der Verfasser rückt den Zusammenhang, in dem Gedächtnis und musikalisches Bewusstsein mit den Fertigkeiten einer exakten Spieltechnik stehen, ins Blickfeld.

**Werner Tell** stellt elementare Studien an den Anfang. Er formuliert Stellen Grundregeln des Fußsatzes. Der Verfasser äußert sich zu einer für jeden einzelnen Schüler individuell vorzunehmenden Behandlung der Fingersätze<sup>208</sup>. Die Übungen haben eine leichte und fließende Ausführung des Spieles zum Ziel. Werner Tell gelingt anhand der Ausführung verschiedenster kontrapunktischer Bewegungen eine gute Hinführung zum triomphalen Spiel.

**Friedhelm Deis** verweist auf die Bedeutung des Fingersatzes. Seine Forderungen zur Anschlagsgestaltung wirken pauschal und wenig feinfühlig. Es sind grundlegende technische Übungen zum Manualspiel enthalten. Es bleibt unverständlich, weshalb das Spiel mit Pedal so konsequent vom Manualspiel getrennt wird. Alle im III. Band enthaltenen Stücke sind komplett mit Fingersätzen und Pedalapplikaturen bezeichnet.

**Rudolf Suthoff-Groß** beabsichtigt, anhand seiner Orgelschule sichere Grundlagen der Spieltechnik zu vermitteln. Es sind vielfältige technische Übungen enthalten. Frühzeitig wird das Spiel auf zwei Manualen gefordert. Neben einer Vorübung zum Pedalanschlag findet der Schüler gründliche Erklärungen zur Pedaltechnik.

**Roland Weiss** formuliert den Anspruch, eine tradierte, fundierte Spieltechnik zu vermitteln. Eine ausgewogene Fingerbeherrschung beider Hände bezeichnet er als vordringliche Aufgabe für das Manualspiel. Seine Vorgaben zur Haltung lassen nur wenig Freiraum für spezielle Spielbewegungen. Die Übungen zum Pedalspiel beinhalten elementare Techniken. Literaturbeispiele für das Pedalspiel sind sämtlich ohne Fußsätze gehalten. Roland Weiss hebt die Bedeutung einer souveränen Beherrschung der Technik in Bezug auf das Triospiel hervor. Als bestimmende Prägung des Pedalanschlages wird diskussionslos gefordert, grundsätzlich mit der Innenkante (Ballen) des Fußes zu spielen. Dies mag bei

<sup>207</sup>Sie bezieht sich direkt auf die Orgelschule von Gustav Adolf Merkel.

<sup>208</sup>insbesondere im Falle stummer Fingerwechsel oder des Fingergleitens

einer doppelt geschweiften Klaviatur in den außerhalb der Mittellage befindlichen Bereichen angemessen möglich sein, ist jedoch als grundsätzlich definierte Spielweise nicht wünschenswert. Kritisch zu vermerken sind die großen Schwierigkeitssprünge bei zweistimmigen Übungen.

**Rolf Schweizer** gibt dem Schüler Hinweise auf Sitzhaltung und Anschlag. Er beabsichtigt, die Befähigung zu vermitteln, später anhand gegebener Kenntnisse eigene Fingersätze zu entwickeln. Rolf Schweizer sieht als gute Voraussetzungen für das Pedalspiel ein hohes Maß an körperlicher Lockerheit<sup>209</sup> und die funktionale Beherrschung der Gliedmaßen an. Während der ersten Monate soll der Arbeitsschwerpunkt auf dem Pedalspiel liegen. Bei den Pedalstudien erkennt man den Einfluss der durch Fernando Germani geprägten Pedalspieltechnik. Nach der Meinung Sven Scheurens könne der erste Band von Schweizers Orgelschule auf Grund seiner zahlreich enthaltenen spieltechnischen Übungen auch als technische Ergänzungsliteratur neben einer anderen Orgelschule dienen. Es bleibt die Frage, ob es wirklich notwendig ist, in diesem Rahmen ein drei- und vierstimmiges Pedalspiel zu erarbeiten! Ist weiterhin die Notwendigkeit, in Manual und Pedal parallele Akkordbrechungen spielen zu können in diesem Rahmen wirklich gegeben?

Es sei auf Analogien der Orgelschulen hinsichtlich der Übungen für das Doppelpedalspiel hingewiesen: Nicolaus Bruhns' Praeludium in G<sup>210</sup> wird in die Orgelschulen von Keller, Deis, Weiss und Schweizer einbezogen. Roland Weiss und Rolf Schweizer lassen den Schüler an den Pedalstimmen zu "An Wasserflüssen Babylon" (BWV 653b) von Johann Sebastian Bach arbeiten.<sup>211</sup>

Rolf Schweizers Lehrwerk zielt auf ein hohes spieltechnisches Niveau. Das klaviertechnische Niveau betreffend setzt diese Schule gegenüber anderen das meiste voraus.

Das Training einer gesunden Spielweise ist für den Anfangsunterricht von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Peter Röbbke schreibt: *Der Grundstock für Erkrankungen des Bewegungsapparates kann durchaus in den ersten Jahren des Unterrichts gelegt werden;...* (RÖBKE, 2000, S. 220) Die Autoren Rudolf Suthoff-Groß und Rolf Schweizer zeigen für diesen Sachverhalt eine angemessene Sensibilität. Werner Tell zeigt in Ansätzen entsprechende Überlegungen auf.

Es wird deutlich, dass spieltechnische Übungen oft im Zusammenhang mit artikulatorischen Abläufen stehen. Rolf Schweizer bietet diesbezüglich das breiteste Spektrum und die aktuellsten Ansätze. Einige spieltechnische Einrichtungen von Kompositionen ergeben aufführungspraktisch zweifelhafte Konstellationen. Es wäre bei einer zweistimmigen Komposition Jan Pieterszon Sweelincks eher auf Daumenuntersätze zu verzichten, als, wie es Roland Weiss vorschlägt, diese daran zu studieren. Ähnlich befremdlich mutet an, dass Rudolf Suthoff-Groß zum Spiel eines Präludiums von Johann Pachelbel stumme Fingerwechsel in der rechten Hand verwendet.

Während die Orgelschulen von Hermann Keller und Roland Weiss unvermittelt große Sprünge im progressiven Aufbau des Schwierigkeitsgrades aufweisen, verfolgen die Lehrwerke von Werner Tell und Friedhelm Deis eine kontinuierliche Entwicklung.

**5. Artikulation und Betonung** Ernst Kaller verzichtet weitgehend auf die Bezeichnung mit Artikulations- und Phrasierungszeichen.<sup>212</sup>

**Hermann Keller** stellt das in seinen Augen Wesentliche zu den musikalischen Ausdrucksmitteln Phrasierung und Artikulation heraus. Der Lehrwerksverfasser betrachtet die Artikulation als Teilgebiet der musikalischen Notation. Während das legato *die Seele des Orgelspiels* (KELLER, 1941, S. 8) offenbare, solle der Schüler jedoch sämtliche Artikulationsarten beherrschen lernen. Adelheid Lamersdorf bezeichnet Hermann Kellers Lehrwerk als *hinsichtlich seiner Bewertung des Legato durch die neueren Ergebnisse der musikwissenschaftlichen Forschung überholt*. (LAMERSDORF, 1990, S. 172) Bezüglich aktueller aufführungspraktischer Erkenntnisse ist diese Feststellung zutreffend. Betrachtet man den spieltechnischen Ansatz aufgrund einer generellen Befähigung zu einem guten Legatospiel, verfolgt Hermann Kellers Orgelschule eine dauerhaft gültige Zielsetzung.

**Werner Tell** verweist darauf, dass Melodielinien der Natur des Instrumentes Orgel entsprechen. Daher erscheint das Legato für das Orgelspiel immer als selbstverständlich. Werner Tell unterscheidet vokal geformte und instrumental geformte Linien. Eine organische Gliederung von Zeilen und Phrasen, die sich entsprechend der Atemzüge orientiert, gilt ihm als die natürlichste. Die Ausführung von

<sup>209</sup>Karl Straube stellt hinsichtlich früherer Orgelschulen fest: *bei den Alten fehlt der Hinweis auf Entspannung und Gelöstsein der ganzen Körperhaltung während des Spiels,...*

<sup>210</sup>Siehe Abbildungen A.3, A.4, A.6 im Anhang.

<sup>211</sup>Siehe Abbildungen A.5, A.7 im Anhang.

<sup>212</sup>ausgenommen BWV 585 und 639

Phrasierung und Artikulation sei letztendlich der entscheidende Faktor für eine lebendige musikalische Wiedergabe.

**Friedhelm Deis** formuliert entsprechend den Anweisungen Marcel Duprés zu beachtende Artikulationsgesetze. Die Bedeutung von Artikulation und Phrasierung für den musikalischen Ausdruck spielt bei Friedhelm Deis nur eine untergeordnete Rolle.

**Rudolf Suthoff-Groß** bietet in der Orgelschule Erklärungen und gründlich reflektiertes Übungsmaterial zum Umgang mit der Artikulation und fordert eine konsequente Umsetzung. Die Übungen beziehen sich auf das streng gebundene Spiel wie auch auf alle weiteren Artikulationsarten. Rudolf Suthoff-Groß setzt sich mit der Frage von Betonungsverhältnissen auseinander. Grundsätzlich bezeichnet er <sup>213</sup> eine gute und sinnvolle Artikulation als unerlässlich für lebendiges und überzeugendes Orgelspiel.

**Roland Weiss** fügt den Literaturbeispielen der alten Meister keinerlei Artikulationsangaben bei. Bei einer grundsätzlichen Artikulationsweise im legato ermögliche es die Phrasierung, den musikalischen Gesamtverlauf in bestimmte Abschnitte zu gliedern, wie es aus der Melodieführung resultiere. Der Verfasser beschreibt Grundsätzliches hinsichtlich der Betonungsverhältnisse innerhalb verschiedener Taktarten.

**Rolf Schweizer** bezeichnet das Legatospiel ebenso wie Hermann Keller als die „Seele“ des Orgelspiels. Er verweist darauf, dass Legatospiel bei alter Musik nicht mehr unreflektiert anwendbar sei. Im Unterricht solle man alle Möglichkeiten der Artikulation ausprobieren, mitsamt der *nuancierten Anschlagsarten*. SCHWEIZER Bd. 1, S. 57 Orgelspiel ist gekennzeichnet von der *Kunst des Umgangs mit der Tonlänge*. SCHWEIZER Bd. 1, S. 57 Die Wechselwirkung von Artikulation und Fingersatz will Rolf Schweizer von vornherein berücksichtigt wissen. Ewald Kooiman stellt hinsichtlich der Artikulationsbehandlung fest, man würde eine seltsame Mischung von alt und neu antreffen. KOOIMAN *Het orgel* 85 [1989] S. 253 Auf der einen Seite sei *reichlich Marcel Dupré vertreten*, wie an Anweisungen für das Spiel von übergebundenen repetierten Noten zu erkennen sei. KOOIMAN *Het orgel* 85 [1989] S. 253 Andererseits gebe Rolf Schweizer auch Themenartikulationen an, die neuen Erkenntnissen folgen und zum damaligen Zeitpunkt in Deutschland mancherorts als Neuheiten gegolten haben.

Adelheid Lamersdorf beschreibt die Orgelschulen Roland Weiss' und Rolf Schweizers als solche, die sich mit der Artikulation auseinandersetzen, ohne sich auf eine bestimmte Grundartikulationsart festlegen zu wollen.

Die Orgelschule Rolf Schweizers sensibilisiert, gefolgt von Rudolf Suthoff-Groß' Lehrwerk, am stärksten für die Gestaltungsmöglichkeiten auf dem Gebiet der Artikulation. Beide Verfasser widmen sich mit besonderem Nachdruck den Fragen des Spieles von Tasteninstrumenten. In Ernst Kallers Orgelschule hingegen findet eine weiterführende Auseinandersetzung mit dem Gegenstand der Artikulation überhaupt nicht statt.

**6. Klanggestaltung/ Registrierung** Ernst Kaller hat in seiner Orgelschule zahlreiche Werke der alten Musik mit Registrierangaben versehen, um verschiedene Möglichkeiten des Registrierens anhand stilistischer Besonderheiten aufzuzeigen. In seinen Vorschlägen fühlt er sich nicht mehr an die seinerzeit üblichen Konventionen gebunden.

**Hermann Keller** spricht von einer „Kunst des Registrierens“. Der künstlerische Geschmack des Organisten bilde sich auf Grundlage der Kenntnis bestimmter Grundsätze und handwerklichen Geschicks im Umgang mit den Registern. Der Verfasser spricht über die Klangstruktur der Orgel und empfiehlt, an historischen Instrumenten Eindrücke zu sammeln. Konkrete Beispiele authentischer alter Registrierangaben gibt er nicht. Jeder Organist wird angehalten, auf dem eigenen Instrument nach dem besten klanglichen Ergebnis zu suchen.

**Werner Tell** verweist auf seine Veröffentlichung *Von der Orgel und vom Orgelspiel*, wo Grundsätze des Registrierens behandelt werden. In der *Schule des gottesdienstlichen Orgelspiels* finden sich lediglich allgemein gehaltene Registrieravorschläge für das Trio- und Cantus-firmus-Spiel.

**Friedhelm Deis** geht von der Musterdisposition einer elfregistrigen Kleinorgel aus. Ziel soll sein, von da aus Registrierungen auf größere Orgeln zu übertragen, was mit großer Wahrscheinlichkeit wenig erfahrene Anfänger gänzlich überfordert.

**Rudolf Suthoff-Groß** verweist auf Grundlegendes. Es wäre wünschenswert gewesen, dass er historisch authentische Beispiele einbezogen hätte.

**Roland Weiss** nimmt lediglich eine kurze Einführung in die Gestalt verschiedener Registerfamilien vor.

<sup>213</sup>Man vergleiche mit der oben zitierten Aussage Werner Tells.



Tabelle 3.4: Umgang mit Registrierhinweisen.

	Konkrete gaben	Registrieran- gaben	Allgemein gehaltene Regi- strierhinweise am Stück	Systematische Anwen- dungshinweise für die Registrierung
Kaller	bei zahlreichen älteren Kompositionen		nein	nein
Keller		nein	nein	Kapitel zur Kunst des Re- gistrierens
Tell		nein	für Trio- und c.f.-Spiel (Fußtonzahlen der zu ver- wendenden Register)	Verweis auf <i>Von der Orgel und vom Orgelspiel</i>
Deis	für alle im III. Band ent- haltenen Stücke		nein	Übertragung anhand einer Musterdisposition
Suthoff-Groß		nein	nein	Registrierkunde
Weiss		nein	nein	Einführung in den Ge- brauch verschiedener Re- gisterfamilien
Schweizer		nein	ja, als Realisierungsvor- schlag	nein

**Rolf Schweizer** hat Registriervorschläge beigegeben, welche durch den Orgellehrer erläutert werden sollen.

Bezüglich der Registrierung beobachtet Adelheid Lamersdorf in den Schulen von Hermann Keller, Friedhelm Deis und Rudolf Suthoff-Groß das Vorhandensein systematischer und ausführlicher Hinweise. Diese bestehen nicht allein aus verbindlichen Registrierangaben sondern beziehen sich darauf, wie ein Umgang mit der Registrierung zu gestalten ist. Sie spricht von “Klangbeschreibungen” innerhalb der Schulen. Adelheid Lamersdorf bezeichnet Rolf Schweizers Realisierungsvorschläge als Anleitung des Schülers, *Registrierung als Umsetzung eines Klangkonzeptes zu verstehen*. (LAMERSDORF, 1990, S. 175)

### Umgang mit Registrierhinweisen

**7. Aufführungspraxis Ernst Kaller:** Die Ansätze der deutschen Orgelbewegung seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts fielen zusammen mit einer Renaissance früh- und hochbarocker Orgel- und Chormusik. Eine Beschäftigung mit kompositorischen Strukturen und Formen liefert in den Augen Ernst Kallers wichtige Gesichtspunkte für eine werkgerechte Darstellung polyphoner Musik. Die vom Verfasser vorgenommene praktische Einrichtung einiger Kompositionen nimmt jedoch wenig Bezug auf die historischen Gegebenheiten von Orgeln der jeweiligen Entstehungszeit.

**Hermann Keller** berichtet von unbezeichneten, wie auch nicht immer stilgerecht bezeichneten Ausgaben von Werken der alten Meister und Johann Sebastian Bachs. Er sucht nach objektiven Maßstäben für eine vertretbare stilgerechte Wiedergabe und mißt der Artikulation eine besondere Bedeutung bei. Die Orgelschule enthält einige Anmerkungen zum Vortrag älterer Musik.

**Werner Tell** bezeichnet die Beschäftigung mit unbezeichneten Ausgaben alter Musik und das selbstständige Erarbeiten dieser Werke als eine der interessantesten und lohnendsten Aufgaben des Interpreten. Er beabsichtigt, Studierenden nach notwendigen Hinweisen den unbezeichneten Notentext zur Verfügung zu stellen.<sup>214</sup>

**Friedhelm Deis** und **Rudolf Suthoff-Groß** äußern sich nicht hinsichtlich allgemeiner Fragen aufführungspraktischen Handelns.

**Roland Weiss’** Orgelschule setzt sich überhaupt nicht mit dem Gegenstand Aufführungspraxis auseinander.

<sup>214</sup>Seine Ausgabe der *Acht kleinen Präludien und Fugen* ist allerdings ausführlich bezeichnet.

Tabelle 3.5: Auseinandersetzung mit historischer Aufführungspraxis.

	Äußerungen zum Gegenstand aufführungspraktischen Handels	zeitbedingter Ansatz der Werkrezeption	Berücksichtigung nach heutiger Gewohnheit historisch informierter Aufführungspraxis
Kaller	nein	werkgerechte Darstellung polyphoner Musik gewährleistet durch Ana- lyse der Formen	nein
Keller	Anmerkungen zum Vor- trag älterer Musik	Beachtung der Bedeutung der Artikulation	nein
Tell	selbstständiges Erarbeiten sei eine der lohnendsten Aufgaben nachschaffenden Musizierens	in seiner Ausgabe der <i>Acht kleinen Präludien und Fu- gen</i>	nein
Deis	keine allgemeingültigen Aussagen, jedoch Einführung in die Verzie- rungspraxis	keine Aussagen	nein
Suthoff-Groß	keine allgemeingültigen Aussagen, jedoch Einführung in die Verzie- rungspraxis	keine Aussagen	Verweis auf spezielle Tem- pofragen in der alten Mu- sik, auf Umgang mit Ine- galität und rhythmischen Strukturen
Weiss	nein	keine Aussagen	nein
Schweizer	in groben Zügen Ansätze zu Fragen stilgerechter In- terpretation	Gegenüberstellung zweier Möglichkeiten interpre- tatorischer Ausführung bezüglich historischer Aufführungspraxis	Verweis auf Spezial- literatur zur Vervoll- kommnung der Kennt- nisse, Ausführungen zur Verzierungspraxis, aus Raumgründen keine Berücksichtigung alter Fingersätze

**Rolf Schweizer** reißt in groben Zügen Fragen stilgerechter Interpretation an. Spezielle Fingersätze und weitere Spezialkenntnisse wurden nicht berücksichtigt. Ewald Kooiman vermisst in dieser Orgelschule ein separates Kapitel über historische Spieltechniken. Rolf Schweizer rät allen Organisten, ihre Kenntnisse mittels Spezialliteratur zu erweitern. Der Verfasser stellt zwei Interpretationen einander gegenüber: eine ältere, phrasierungsbetonte sowie eine aufführungspraktisch dem Urtext verpflichtete.<sup>215</sup> Er weist den Schüler darauf hin, dass eine Generalisierung hinsichtlich der Artikulation alter Musik nur bedingt möglich sei. Rolf Schweizer spricht von der natürlichen Deklamation der alten Musik als „Klangrede“.

### Auseinandersetzung mit dem Gegenstand historischer Aufführungspraxis

**7.1 Ornamentik** Einen Einblick in grundsätzliche Fragen der Verzierungskunst kann man in den Schulen von Hermann Keller, Rudolf Suthoff-Groß und Rolf Schweizer gewinnen. Hingegen bieten die Lehrwerke von Ernst Kaller, Werner Tell und Roland Weiss keinerlei Einführung oder Erläuterungen.

<sup>215</sup>Ewald Kooiman stellt diesbezüglich fest, dass Rolf Schweizer nicht besonders kenntlich mache, welche von beiden Interpretationen die „richtige“ darstellt.

Tabelle 3.6: Informationen zur Ornamentik.

	grundlegende Informationen zur Ausführung von Verzierungen	Hinweise auf stilistische Besonderheiten	verlässliche Aussagen im Sinne historischer Aufführungspraxis
Kaller	nein	nein	nein
Keller	in Tabellenform	eingeschränkt	teilweise
Tell	nein	nein	nein
Deis	in Tabellenform	nein	sehr eingeschränkt
Suthoff-Groß	ja	ja	mit geringen Einschränkungen (Sekundärliteratur bis 1963)
Weiss	nein	nein	nein
Schweizer	in Tabellenform	ja	anhand originärer Quellen

**Hermann Keller** bringt eine Tabelle der gebräuchlichsten Verzierungen und beschreibt die jeweilige Ausführungsmöglichkeit. Er weist auf spezifische Gepflogenheiten der Ausführung nach Ländern, Stilistik und instrumentalen Besonderheiten hin.

**Friedhelm Deis'** Ausführungen zu Verzierungen und deren Realisierung sind knapp und übersichtlich in Tabellenform gehalten. Dies kommt Anfängern ohne Vorkenntnisse zugute.

**Rudolf Suthoff-Groß** weist auf den lokal und temporal uneinheitlichen Gebrauch von Verzierungszeichen in der alten Musik hin. Er betont die Notwendigkeit einer differenzierten Verzierungsgestaltung. Der Verfasser verweist auf weiterführende Veröffentlichungen. Es wird auf rhythmische Besonderheiten bei der Wiedergabe älterer Orgelmusik <sup>216</sup> hingewiesen. Adelheid Lamersdorf würdigt die Ausführlichkeit der Behandlung bei Rudolf Suthoff-Groß, da er sich explizit mit dem Gegenstand der Ornamentik beschäftigt.

**Rolf Schweizer** verweist ebenso wie Rudolf Suthoff-Groß auf die Vielfalt der Ornamentik und macht die große Bandbreite der Darstellungsmöglichkeiten deutlich. Seine Ausführungen beruhen auf Primärquellen früherer Zeiten. Die enthaltenen Verzierungstabellen werden durch Angaben zur praktischen Ausführung ergänzt. Wie Rudolf Suthoff-Groß gibt auch Rolf Schweizer Hinweise zu weiterführender Literatur.

Im Übrigen lässt sich die agogisch-zeitliche Gestaltung von Verzierungen in der Regel verbal schlecht beschreiben.

**7.2 Notationspraxis** Die Orgelschulen von Ernst Kaller, Friedhelm Deis und Roland Weiss enthalten hierzu keine Ausführungen.

**Hermann Keller** betrachtet die abweichende Ausführung bestimmter rhythmischer Notierungen. <sup>217</sup>

**Werner Tell** trifft die nicht haltbare Feststellung, dass *die klassische Orgelmusik, die des Barocks, gar keine Vortragszeichen* (TELL, 1950, S. 10) im Sinne von Artikulationsbezeichnungen kenne, was aussagekräftige Beispiele widerlegen.

**Rudolf Suthoff-Groß** gibt den Hinweis zur Zweizeilennotation alter Orgelmusik, dass der Gebrauch des Pedals im allgemeinen nicht immer ausdrücklich bezeichnet wurde.

**Rolf Schweizer** weist auf die speziellen Notationsgepflogenheiten innerhalb der alten Musik hin. Er vermerkt, dass Notation und Ausführung in Abhängigkeit von Artikulation und Tempobezogenheit stehen. Der Verfasser benennt die Besonderheiten beim Umgang mit Punktierungen und inegal Rhythmen sowie bei der Angleichung von Notenwerten. Bezüglich der Aufteilung von Spielpassagen wird darauf hingewiesen, die Notation zu beachten. Der Leser wird auf die Möglichkeiten des Fachliteraturstudiums und der Teilnahme an Spezialkursen aufmerksam gemacht.

<sup>216</sup>wie die Inegalität und der Umgang mit Punktierungen

<sup>217</sup>wie etwa die Auflösung von Antizipationen

**7.3 Lesen alter Schlüssel** In den Lehrwerken von Ernst Kaller, Werner Tell, Friedhelm Deis, Roland Weiss und Rolf Schweizer finden sich diesbezüglich keine Ausführungen.

**Hermann Keller** lässt anhand einzelner Beispiele das Spiel nach Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel üben.

**Rudolf Suthoff-Groß** bringt ebenfalls Übungen zum Lesen der c-Schlüssel.

In neuen praktischen Editionen wird mittlerweile fast vollständig auf die Notation mit Violin- und Bassschlüssel zurück gegriffen. Es stellt sich ein Kompetenzverlust ein, der sich in größerer Unbeholfenheit im Partiturlernen äußern kann. Die berufspraktische Verbindung zu dirigentischen Aufgaben innerhalb der Kirchenmusik erfordert auch heute die Einbeziehung solcher Arbeitsschwerpunkte.

**7.4 Tempowahl** Zu dieser Problematik finden sich in den Schulen von Ernst Kaller, Hermann Keller, Werner Tell <sup>218</sup>, Friedhelm Deis und Roland Weiss keine Anmerkungen.

**Rudolf Suthoff-Groß** weist auf die spezielle Differenzierung von Vortragsangaben und Tempangaben innerhalb der alten Musik hin.

Die Anmerkungen zur Tempogestaltung in den betrachteten Lehrwerken sind von verschwindend geringem Umfang. Der Aspekt Agogik als wichtige musikalische Ausdrucksmöglichkeit bleibt so der Unterweisung durch den Lehrer vorbehalten.

**7.5 Originaler Notentext** Ernst Kaller, Werner Tell, Friedhelm Deis und Roland Weiss äußern sich zu diesem Sachverhalt nicht.

**Hermann Keller** bringt zwei Notentextkritiken zu Kompositionen bzw. Bearbeitungen aus der Hand Johann Sebastian Bachs.

**Rudolf Suthoff-Groß** informiert darüber, dass der originale Notentext stellenweise den Zielen des Lehrwerkes entsprechend modifiziert wurde, beispielsweise um die heutige Schreibweise wiederzugeben oder um ein übersichtlicheres Notenbild zu schaffen. Der Verfasser macht mit einer Möglichkeit zur improvisatorischen Ausgestaltung des Notentextes <sup>219</sup> bekannt.

Rudolf Suthoff-Groß und Hermann Keller waren auch diejenigen, welche den Umgang mit alten Schlüsseln in ihren Lehrwerken berücksichtigt hatten.

Das Verständnis von an die Gestalt des "Urtextes" zu stellenden Anforderungen war im Verlauf der Zeiten unterschiedlich. Die Erfahrungen des Unterrichtens an der Hochschule zeugen von einer vorherrschenden Notwendigkeit einer authentischen Notentextüberlieferung. In Orgelschulen wird dieses Interessenfeld deutlich vernachlässigt. John Brock schreibt: *Während es eine allgemeine Übereinkunft ist, dass erfahrene Spieler und auch schon fortgeschrittene Schüler aus Urtext-Ausgaben spielen und ihre eigenen Fuß- und Fingersätze entwickeln sollten, ist eine solche Herangehensweise für Anfänger weniger geeignet, da sie Beispiele benötigen, mit denen sie beginnen und durch sie gute Gewohnheiten und effektive Muster lernen.* BROCK S. X Obgleich sich diese Auffassung mit der des Autors deckt, bleibt die Forderung bestehen, die in den Elementarschulen enthaltenen Beispiele hinsichtlich des Notentextes <sup>220</sup> urtextgetreu zu gestalten.

**8. Gottesdienstliches Spiel und Improvisation** Ernst Kaller hat Choralsätze verschiedener Epochen in seine Orgelschule aufgenommen. Anmerkungen und Hinweise zum Choralspiel sind nicht enthalten. Ein Großteil der enthaltenen Kompositionen ist choralgebunden.

**Hermann Keller** betrachtet für die meisten Anfänger das gottesdienstliche Orgelspiel als vorrangiges Unterrichtsziel. Grundlagen dafür sollen anhand einfacher vierstimmiger Kadenzen und verschiedener Transpositionsaufgaben gelegt werden. Neben der Verwendung des üblichen Orgelchoralbuches schlägt Hermann Keller die Einbeziehung seiner *Schule der Choral-Improvisation* und seiner *Schule des Generalbaßspiels* vor. Der Schüler soll anhand von Beispielen stilistisch gebildet werden. Begleitaufgaben der Orgel werden in verschiedenen Konstellationen berücksichtigt.

**Werner Tell** bringt die pädagogische Zielsetzung der Orgelschule bereits in deren Titel zum Ausdruck. Daneben hat er, vergleichbar mit Hermann Keller, als separates Lehrwerk eine *Improvisationslehre für die Orgel* geschaffen. Literaturspiel und Improvisation bedürfen nach Feststellung des Verfassers beide gleichermaßen eines großen Kraftaufwandes beim Erlernen. Angestrebt wird ein Musizieren mit innerer Beteiligung.

<sup>218</sup>Werner Tell äußert sich in Von der Orgel und vom Orgelspiel in Tempofragen zu verschiedenen Stilen und Gattungen.

<sup>219</sup>beim Diminuieren und Kolorieren

<sup>220</sup>dynamische Bezeichnungen und Vortragsbezeichnungen inbegriffen

**Friedhelm Deis** gibt als vordringliches Ziel des Orgelunterrichtes eine Befähigung des Schülers zur Gemeindebegleitung im Gottesdienst an. Er wählt nur wenige, stilistisch unterschiedliche Beispiele aus. Der Schüler hat kurze Vorspiele für den liturgischen Gebrauch und eine große Anzahl von Kadenzen zu studieren.

**Rudolf Suthoff-Groß** beabsichtigt, dem Lernenden *einen baldigen Einsatz im nebenamtlichen Dienst an der Orgel zu ermöglichen*. (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 2) Er verfasst Richtlinien zum Spiel von Orgelbegleitsätzen. Auch in dieser Orgelschule soll das Arbeiten mit Kadenzen Grundlagen für die Kirchenliedbegleitung bilden. Es werden anhand von Beispielen und theoretischen Erklärungen verschiedene Möglichkeiten zum Erarbeiten von Intonationen aufgezeigt. Dieses Lehrwerk will einen Anstoß für die weitere Beschäftigung mit dem liturgischen Orgelspiel und der Orgelimprovisation geben. Der Verfasser gibt Hinweise auf spezielle Lehrwerke. Nach seiner Meinung setze kunstvolleres Improvisieren grundlegende Kenntnisse in Harmonielehre und Kontrapunkt voraus.

**Roland Weiss** hat sich inhaltlich erkennbar am gottesdienstlichen Orgelspiel orientiert. Auf Anleitungen und Impulse zum Improvisieren hat der Verfasser verzichtet.

**Rolf Schweizer** bringt eine formal und stilistisch reiche Auswahl choralgebundener Orgelliteratur.<sup>221</sup> In Zusammenhang mit dem Choralspiel bezeichnet er Vom-Blatt-Spiel-Übungen als sinnvoll. Hinsichtlich des Studiums der Improvisation fordert er unter anderem das Schreiben von Choralsätzen, das Kadenzspiel und harmonische Analysen von Choralsätzen. Er gibt Anregungen zum Improvisieren, zur Harmonisierung nach Akkordbuchstaben und stellt Transpositions- und Modulationsaufgaben. Es ist der methodische Ansatzpunkt zu erkennen, die Erarbeitung von Orgelliteratur und Improvisation miteinander zu verbinden.

Es lässt sich feststellen, dass die Orgelschulen, welche sich mit kirchlichem Orgelspiel befassen, inhalts- und methodenbezogen unterschiedlichen Ansätzen folgen.

**9. Kompositionsformen und -strukturen** **Ernst Kallers** Orgelschule enthält in reicher Auswahl Kompositionen mit kanonischer Struktur, welche entsprechend seiner Vorstellung eine stimmige Satzanlage aufweisen. Die enthaltene zeitgenössische, der Zeit der Orgelbewegung zuzuweisende Musik knüpft an historische Formen an.

**Hermann Keller** hat exemplarisch Choralbearbeitungen von Johann Sebastian Bach und aus dessen Umkreis ausgewählt. Er verweist auf die Bachsche Motivsymbolik und seine Technik der Bearbeitung von Kantatensätzen bei den Schübler-Chorälen.

**Werner Tell:** Ausführlichere Erklärungen zu verschiedenen Kompositionsformen finden sich in seiner *Improvisationslehre*. Werner Tell stellt akkordisch einfach strukturierte Begleitsätze solchen gegenüber, die dem Cantus firmus in verschiedenen Stimmen kontrapunktische Bewegungen gegenübersetzen. Die Gestaltung der Sätze wird vor allem durch spieltechnische Zielsetzungen bestimmt.

**Friedhelm Deis** betrachtet ein Beispiel für eine Diminution, des weiteren für einen kolorierten Cantus firmus und stellt Beispiele für Kompositionen in Trioform vor.

**Rudolf Suthoff-Groß** bringt im Zusammenhang mit den einzelnen Übungen spezifische Begriffs-erklärungen einzelner Gattungen.

**Roland Weiss** erklärt in kurzen Merksätzen wichtige Gattungen der Orgelkomposition. Er hat aus Jan Pieterszoon Sweelincks Kompositionsregeln verschiedene Beispiele, darunter einen Kanon, ausgewählt.

**Rolf Schweizer** hat auf Erläuterungen einzelner Gattungen verzichtet. Seine Orgelschule zeigt vielfältige Satzformen der Orgelliteratur. Er verweist darauf, dass die Analyse des Satzaufbaus während der Erarbeitung eines jeden Musikstückes zu Beginn von Bedeutung ist.

**10. Orgelkunde** **Ernst Kaller** macht zu diesem Gebiet keine Ausführungen.

**Hermann Keller** gibt eine kurze Einführung zu Aufbau und Funktionsweise der Orgel und informiert über deren Klanggestalt. Eine Zeittafel zur Geschichte der Orgelkunst markiert die wichtigsten Stationen des Orgelbaus, nennt Lebensdaten von Orgelbauern, -theoretikern, Organisten und Komponisten.

**Werner Tell** gibt in einer anderen Veröffentlichung, *Von der Orgel und vom Orgelspiel*, dem Schüler eine elementare Einführung in den Orgelbau und die Registrierkunde an die Hand.

**Friedhelm Deis** macht mit den technischen und klanglichen Einrichtungen der Orgel bekannt. Ausführungen zu Bau und klanglicher Gestalt des Harmoniums sind ebenfalls enthalten.

<sup>221</sup> Adelheid Lamersdorf verweist auf die große stilistische Bandbreite von Buchner bis Micheelsen.



**Rudolf Suthoff-Groß** gibt Hinweise zur Registeranlage und den Spielhilfen und erläutert die Spezifik des Orgeltons. In der enthaltenen Orgel- und Registrierkunde findet man übersichtliche Erläuterungen zum Aufbau und Klang eines Orgelwerks.

**Roland Weiss** gibt erste instrumentenkundliche Einblicke zur Orgel.

**Rolf Schweizer** nimmt Orgelbaukenntnisse bewusst vom Lehrstoff aus. Es sei Aufgabe des Orgellehrers, den Schüler in die Grundkenntnisse des Orgelbaus einzuführen.

Das System der pneumatischen Traktur kommt bei den orgelkundlichen Betrachtungen generell zu kurz.<sup>222</sup> Es fehlt auch bei Jon Laukvik der Hinweis, dass ein gut gespieltes Legato die bei pneumatischen Orgeln bevorzugte Artikulationsart ist, da es so angewandt einfach am schönsten klingt.

## 11. Kritische Bemerkungen aus Sicht des Verfassers zu besprochenen Gegenständen der Orgelschulen

**Textkritik und Quellenangaben** **Ernst Kallers** Quellenangaben sind hinsichtlich der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs dürftig. Der Orgelschüler ist auf andere Informationsquellen angewiesen, um zu erfahren, in welchen Kontext jene Kompositionen gehören. Auch **Hermann Keller** gibt leider nicht in allen Fällen Informationen zur Quelle der Stücke. Eine Ausnahme bilden hingegen aus rechtlichen Gründen gemachte genaue Verlagsangaben. Diese hatten Vorrang vor didaktischen Aspekten.

Es ist ein bedauerliches Desiderat, vom Urtext abweichende Artikulationsangaben nicht kenntlich zu machen, zumal wenn dadurch stilistisch fehlerhafte Ergebnisse hervorgerufen werden. Dies ist nicht nur bei der Orgelschule von **Ernst Kaller**, sondern auch bei **Rolf Schweizer** zu festzustellen. Dort wären Vermerke darüber hilfreich gewesen, dass einige aufführungspraktisch vage Artikulationszusätze vom Herausgeber stammen.<sup>223</sup> **Roland Weiss** scheint durch Weglassung aller Artikulationsbezeichnungen dieser Gefahr zu entgehen, schafft allerdings mit seinen pauschalisierenden Ausführungen zum Legato im Vorwort eine fragwürdige Ausgangssituation.

**Aufführungspraktische und instrumentaldidaktische Fragestellungen** **Hermann Keller:** Zur Entstehungszeit dieser Orgelschule galt hinsichtlich der Interpretation weniger das Kriterium musikwissenschaftlich untermauerter, historisch absoluter Authentizität. In heutiger Zeit ist es nicht mehr vollständig vertretbar, entgegen den Gepflogenheiten nationaler und instrumentaler Spezifika des Orgelspiels zu unterrichten. Problematisch ist es, wenn eine Einrichtung des Verfassers<sup>224</sup> der Grundvorstellung zur klanglichen Gestalt eines Werkes widerspricht.

**Rudolf Suthoff-Groß** verwendet stilistisch ungewöhnliche Fingersatzmodelle<sup>225</sup> und Vortragsbezeichnungen<sup>226</sup>. Über die Art der Vereinfachung dynamischer Anweisungen erhält der Nutzer keine Informationen<sup>227</sup>. Rudolf Suthoff-Groß nennt als weiterführende Literatur zu Verzierungsfragen<sup>228</sup> Beispiele aus den dreißiger bis sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Über die Sekundärliteratur hinaus wäre ein Blick auf authentische Äußerungen der entsprechenden musikgeschichtlichen Periode wünschenswert gewesen, wie ihn Rolf Schweizer gewährt hat. Die Einrichtung von Kompositionen methodischen Intentionen zufolge kann zu aufführungspraktisch zweifelhaften Konstellationen führen. Rolf Schweizer beispielsweise trifft eine zu hinterfragende Feststellung zu Samuel Scheidts *Modus ludendi pleno Organo pedaliter*, wenn er mitteilt: eine *Verteilung der vier Oberstimmen auf zwei Manuale ermöglicht ein differenziertes Durchhören der einzelnen Stimmabläufe*. SCHWEIZER Bd. 2, S. 182 Das frühbarocke Organo pleno garantiert ohnehin eine gute Durchhörbarkeit der einzelnen Stimmen! Über die offene Gegenüberstellung interpretatorischer Konzepte hinsichtlich aufführungspraktisch reflektierter Artikulation in Rolf Schweizers Orgelschule wurde bereits an früherer Stelle berichtet.

Pauschalisierungen in den Aussagen können mitunter zu fehlerhaften Schlussfolgerungen führen. **Hermann Keller** teilt mit, *daß es nicht nötig, ja nicht einmal gut ist, Verzierungen z. B. eines Fugenthemas durch die ganze Fuge durchzuführen*, weil bereits kontrapunktierende Stimmen genügen, um das einstimmig vorgetragene Thema zu schmücken. (KELLER, 1941, S. 77) Anhand einer Aussage

<sup>222</sup>Karl Straube spielte meist auf pneumatischen Kegelladenorgeln und wandte dort seine differenzierte Artikulationskunst an.

<sup>223</sup>*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 672

<sup>224</sup>Spiel eines französischen Duo nur auf einem Manual und kompletter Manualwechsel in der Mitte des Stückes

<sup>225</sup>Übung stummer Fingerwechsel anhand eines Präludiums von Johann Pachelbel

<sup>226</sup>Eine frei auszuführende Toccatenpassage aus dem Barock wird mit dem Terminus *Tempo rubato* überschrieben.

<sup>227</sup>Zumindest teilt der Verfasser im Falle eines Choralvorspieles aus Op. 135a von Max Reger eine Änderung allgemein mit

<sup>228</sup>welche eine stilgerechte Ausführung in verschiedenen Epochen berücksichtigen

Hermann Kellers zum lombardischen Rhythmus wird deutlich, dass eine unvorteilhafte Beschreibung zu einer ungenauen Vorstellung von einem Sachverhalt führen kann. Vgl. (KELLER, 1941, S. 78)

Andererseits macht Hermann Keller deutlich, dass es ohne Hinterfragung formulierter Prinzipien zu pauschalen Handlungsweisen kommen wird: *für den Stil der großen Orgelwerke Bachs ein durchgehendes legato anzunehmen sei nicht mehr selbstverständlich.* (KELLER, 1955, S. 33) Es sei *also weder gut, bei Bach alles zu binden, was gebunden werden kann, noch bei Tonwiederholungen den Ton auf die Hälfte zu verkürzen, wie das die ältere französische Schule (Dupré) tut.* (KELLER, 1955, S. 72) Der Verfasser äußert sich an dieser Stelle kritisch zu einzelnen Ansichten der Orgeltradition Marcel Duprés und den von ihm in der *Méthode d'orgue* formulierten Gesetzmäßigkeiten, insbesondere zur *note commune*. Aus diesen wurde alsbald *eine eiserne Regel, die für alle Zeiten und für alle Stile Gültigkeit besitzt.* (DUPRÉ, 1926, S. 10) Ewald Kooiman trifft die Feststellung, *dass diese "Gesetze" von DUPRÉ sich in Orgelschulen in ganz Europa und in den Vereinigten Staaten finden und viel Schlimmes angerichtet haben - und dies vielleicht noch heute tun.* (KOOIMAN, 2005, S. 337) Er relativiert jene Ansicht, welcher zufolge die französische Orgelschule den Gebrauch bestimmter Artikulationsgesetze, eben auch der *note commune*, vorzugsweise auf Jacques Nicolas Lemmens zurückführt.<sup>229</sup> Erst Charles-Marie Widor und Marcel Dupré haben eine vormals übliche differenzierte Anwendung der *note commune* preisgegeben.<sup>230</sup> **Friedhelm Deis** betrachtet sich, wie schon erwähnt, als Glied dieser Traditionskette. **Rudolf Suthoff-Groß** hat zur Konzeption seiner eigenen Orgelschule u. a. die Schule von Flor Peeters und die Pedalübungen Marcel Duprés herangezogen. Er bezeichnet eine gute und sinnvolle Artikulation grundsätzlich als *unerlässlich für ein lebendiges und überzeugendes Orgelspiel.* (SUTHOFF-GROSS, 1978, S. 13) Jedoch lässt er in alter Musik Auftakte anbinden. Bei **Rolf Schweizer** finden sich nur sehr wenige Relikte althergebrachter Phrasierungsartikulation. Er fordert bei Hans Buchners "Kyrie, magnae Deus potentiae", man möge *ein plastisches legato anstreben (quasi portato),* SCHWEIZER Bd. 2, S. 131, was dort sehr angemessen erscheint.

**Spieltechnische Problemstellungen** Wenn **Hermann Keller** Manualübergänge zu den heikelsten Aufgaben innerhalb der Wiedergabe älterer Musik zählt, entspringt es dem Verständnis einer spätromantischen Interpretationsweise, vielfältige Manualwechsel und -übergänge auszuführen. Hinsichtlich der Registrierpraxis beim Continuospiel auf großen Orgeln rechnet Hermann Keller mit Versiertheit im Gebrauch von Spielhilfen: *für zartere Tönungen braucht man den Schwellen, für dynamische Steigerungen kann man unbedenklich die Walze benutzen.* (KELLER, 1941, S. 105)

Einige spieltechnische Festlegungen innerhalb von Orgelschulen bieten fachliche Angriffspunkte. **Roland Weiss** trifft solche Konventionen für das Pedalspiel: *Der Anschlag erfolgt mit dem Fuß grundsätzlich mit der Innenkante (Ballen). Die Obertasten werden nur ganz vorn angespielt.* Für das Manualspiel wünscht er: *Ellenbogen nach außen abwinkeln. ...Handrücken nicht nach außen abfallen lassen.* WEISS Bd. I, S. 6

**Rolf Schweizer** lässt im Rahmen seiner Orgelschule am drei- und vierstimmigen Pedalspiel arbeiten. In einer Phase elementarer musikalischer Entwicklung erscheint der Erwerb solcher Technik nicht besonders vordringlich, ebenso das Training von Akkordbrechungen mit paralleler Bewegung in Manual und Pedal.

**Umsetzung der formulierten Ziele** Adelheid Lamersdorf verweist bei **Hermann Keller** auf die *Widersprüchlichkeit zwischen Zielgruppe und Unterrichtsziel* innerhalb der Orgelschule (LAMERSDORF, 1990, S. 185). Wenn der Verfasser angibt, das gesamte Gebiet des Orgelspiels in Hinblick auf das künstlerische Orgelspiel behandeln zu wollen, gelingt ihm dies, gemessen an der Fülle der Inhalte, nicht in zufriedenstellender Tiefe. Als zwei Grundprobleme dieser Schule bezeichnet Adelheid Lamersdorf 1. *die Menge der aufgenommenen Inhalte* sowie 2. *die Widersprüchlichkeit zwischen Zielgruppe und Unterrichtsziel.* (LAMERSDORF, 1990, S. 185) Die rasch erfolgende Steigerung des Schwierigkeitsgrades ausgehend vom Anfangsunterricht hin zu einem deutlichen höheren Niveau ist für durchschnittliche Schüler in spieltechnischer wie künstlerischer Hinsicht unrealistisch. **Werner Tells** *Schule des gottesdienstlichen Orgelspiels* versäumt gänzlich, die Begleitung liturgischer Stücke zu behandeln. Das Vorwort zu **Roland Weiss'** Orgelschule verwirrt durch eine weitschweifige und aus dem Inhalt heraus unverständliche Erläuterung: *Die Schule lässt deshalb ganz bewusst vorerst die Möglichkeiten der elektronischen Orgel in bezug auf Rhythmusautomatik, Ein-Finger-Akkorde und Arpeggios außer acht*

<sup>229</sup>Siehe hierzu: Kooiman1989Bach-Tradition

<sup>230</sup>Flor Peeters übernimmt in seinem Lehrwerk *Ars organi* Vortragsregeln von Marcel Dupré, insbesondere für den sinfonischen Stil. Für polyphone Musik erkennt er allerdings Ausnahmen.

und führt konsequent zum Triospiel. WEISS Bd. I, Vorwort Jaap Dragt schreibt über dieses Lehrwerk: *Will man im Rahmen dieses Buches zu einem vernünftigen Resultat kommen, muss man in der Tat begabte Schüler zum Arbeiten zur Verfügung haben.* (DRAGT, 1983, S. 24) Es muss eine Reihe eigener Übungen ergänzend hinzugefügt werden. Die in der Orgelschule von Rolf Schweizer enthaltenen, oft umfangreich ausfallenden Begleittexte werden möglicherweise eher dem Lehrer als dem Schüler verständlich. Vor allem jüngeren Schülern dürften sie schwer zugänglich sein.

**Methodische Unwegsamkeiten** Hermann Kellers pragmatisch präsentierte Übhinweise können mit ihrer Ausführlichkeit und leicht pedantischen Systematik bei Schülern Frustration und Unwillen hervorrufen. Sie müssen eine auf die Schüler bezogene Reflexion und eine Modifizierung erfahren. Eine rasche Steigerung des Schwierigkeitsgrades zu deutlich höherem Niveau innerhalb des Elementarunterrichts ist in spieltechnischer wie künstlerischer Hinsicht für durchschnittliche Schüler problematisch. Auch wenn Hermann Keller eine musikalische Hochbegabung als einen *mit raschem und sicheren Gedächtnis* begabten Schüler und eine *Naturbegabung* (KELLER, 1941, S. 20) beschreibt, werden "normal" begabte mit dem Umfang der aufgenommenen Inhalte zu kämpfen haben. Die Empfehlung Werner Tells, für die ersten Pedalübungen nur ein 4'-Register zu verwenden, mag angesichts der Hörgewohnheiten, die sich im Allgemeinen erst auf die Bassfunktion des Pedals einstellen, eine deutliche Horizonterweiterung darstellen. Ob dies an jeder zum Üben genutzten Orgel zu klanglich bereichernden Ergebnissen führen wird, bleibt abzuwarten. Die der Orgelschule von Friedhelm Deis hinzugefügten Tonbeispiele (LP/ CD) sind in ihrer eindeutigen Festlegung nicht zu überbieten. Es wird eine statische und automatenhafte Spielweise präsentiert. Das leicht militärische, laute Sprechen der Zählzeiten erinnert an die Pädagogik des 19. Jahrhunderts. Dies engt von vornherein ein. Roland Weiss verzichtete auf ausführliche Bezeichnungen von Finger- und Fußsätzen, was bei verschiedenen Pädagogenkollegen seinerzeit Widerspruch hervor rief.<sup>231</sup> Er berichtete, dass bezüglich der zweistimmige Stücke der Schritt zur nächsthöheren Leistungsstufe vereinzelt als zu groß kritisiert wurde. Bei Rolf Schweizer sind große Schwierigkeitssprünge selten, ein solcher findet sich von den Choralvorspielen Johann Christoph Bachs zum Schübler-Choral "Wo soll ich fliehen hin" (BWV 646).

**12. Die Interpretation als Aufgabe** Anhand aktueller aufführungspraktischer Fragestellungen und der deutlich erkennbaren Orientierung der Orgelschule Jon Laukviks an Fragen der Interpretation ergibt sich der Anlass, über die Notwendigkeit interpretatorischer Betrachtungen in praktischen Orgelschulen nachzudenken. Karl Matthaei schreibt: *Die Sprache der Musik verlangt zur Interpretation der kompositorischen Gegebenheiten verschiedene Disziplinen, deren richtige Verkettung für das Zustandekommen des künstlerischen Eindrucks maßgebend ist. Allgemein musikalische Begabung, ferner ein vollkommenes Beherrschen der physischen Kräfte, sowie das Wachsein der seelisch-geistigen Regungen stellen die Komponenten zu einer wahren Kunstübung dar ....* (MATTHAEI, 1936/ 1949, S. 1f) Bei den Orgelschulen des frühen 19. Jahrhunderts nimmt Michael Schneider SCHNEIDER eine Differenzierung in zwei Bereiche wahr:

- I. Die Spielmechanik. a) Das Manualspiel, b) Das Pedalspiel
- II. Der Vortrag. Artikulation, Phrasierung, Dynamik, Tempo.

Für Lehrerbildungsseminare und Präparandenanstalten sollte damals nach Möglichkeit gelten: *Wie die kunstgerechte technische Fertigkeit, so hat der pädagogisch arbeitende Seminarmusiklehrer auch die innere Musikbildung seiner Schüler mit größter Sorgfalt zu pflegen, - auf genetischem Wege in das rechte Verständnis des Baues und des Ausdrucks mustergültiger Tonstücke einzuführen.* SCHÜTZE S. IV Karl Straube stellte fest, dass bei Johann Christian Kittels Orgelschule (an der Wende zum 19. Jahrhundert) mit der Frage der Artikulation der Wille zum Ausdruck auf der Orgel Berücksichtigung findet. Im späteren Verlauf jenes Jahrhunderts richtete sich das Hauptaugenmerk im Instrumentalunterricht auf die Spieltechnik. Besonders deutlich wird dies im Bereich der Klavierpädagogik. Im 19. Jahrhundert stellte sich der Gebrauch von Etüden schlimmstenfalls so dar, dass diese entweder *tausendmal geistlos abgerollt* oder andererseits poetisiert wurden, oder *pseudolyrische Machwerke als "Salonetüden"* (BARESEL, S. 30) als Ersatz ausdrucksbildender Unterrichtsliteratur dienten. Im Orgelunterricht schien die Vermittlung interpretatorischer Fähigkeiten Aufgabe des Lehrers zu sein. Über die Orgelschulen heißt es: *In jedem Lehrgang können die rein spieltechnischen Schwierigkeiten je nach Veranlagung und pianistischer Vorbildung des Schülers ... überwunden werden. ... Die musikalischen*

<sup>231</sup>Gesprächsnotiz Weiss

*Fähigkeiten und die reichen Erfahrungen des Orgelpädagogen sind es, welche hier eingreifen müssen, um schon an den ersten gewichtigeren Literaturbeispielen verschiedene Gesetze des gesamten Vortrags klarzulegen.* (MATTHAEI, 1936/ 1949, S. 1)

In heutiger Zeit verlässt sich mancher Schüler oder Student häufig ebenso auf seinen Lehrer, *der ihm sagt, wie "man" es zu machen hat.* (ALBRECHT, 1981, S. 9) Die mögliche Gefahr dabei liegt bei einer zu starken Fixierung auf die "Informationsquelle Lehrer", welche zunächst einen bequemen und meist verlässlichen Zugang zum begehrten Wissen verheißt. Jedoch: *Pädagogisches Arbeiten bedeutet Abholen an einem bestimmten Punkt eines individuell ausgerichteten Weges und ein Stück weit Begleiten.* (MAINZ, 1997, S. 39) Die bestehende Chance beinhaltet, dass der Lehrer dem Studierenden einen grundlegenden Zugang zum Inneren Musizieren ermöglicht und erleichtert. Indem er dem Schüler diese Begleitung zusichert, leitet er ihn im Lernprozess an und schafft günstigenfalls einen sicheren Ausgangspunkt für die spätere Selbstständigkeit. *Lernen zu Musizieren bedeutet Lernen auf drei verschiedenen Ebenen, nämlich ... Lernen auf der kognitiven, der affektiven und der motorischen Ebene. Und wie Geist, Seele und Körper stehen diese drei Ebenen in einer untrennbaren Verbindung, und jeder von ihnen ist dieselbe Beachtung zu schenken wie den anderen.* (KLÖPPEL, 1993, S. 60)

Jon Laukvik schreibt, dass ein Interpret *das Werk "von innen" kennen und spielen lernen muss* (LAUKVIK, 2000, S. 146) und demnach die Fähigkeit zur Analyse zu erwerben und zu üben hat.<sup>232</sup> *Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden* schreibt Robert Schumann. (SCHUMANN, 1997, S. 235)

Das Entwickeln interpretatorischer Vorstellungen gehört zu den wichtigsten Aspekten des Übens: *Welches ist mein Ziel, was möchte ich durch die Musik ausdrücken?* (LAUKVIK, 2000, S. 140)

Hans Martin Balz verweist auf einen Begriff, den Carl Adolf Martienssen geprägt hat: den "schöpferischen Klangwillen". Es geht um die vom Schüler zu gewinnende Vorstellung von der zu realisierenden Musik. Wie unterschiedlich diese Beschäftigung mit einem Stück auch sein kann, sie ist unumgänglich, um einen rein mechanischen Spielvorgang zu wirklicher Interpretation zu erheben. *Ihr den Weg zu bahnen, ist die wichtigste Aufgabe schon des ersten Orgelunterrichts.* (BALZ, 1991, S. 7) Gemessen an der Ausprägung der musikalischen Begabung und unterschiedlichen kognitiven Ansätzen einer Schülerpersönlichkeit<sup>233</sup> wird nur mit Hilfe des Lehrers darauf einzugehen sein, da viele Lehrwerke zu pauschalen Verordnungen neigen. Die elementaren Erfahrungen während der ersten Lehrzeit sind nicht zu unterschätzen. Besonders gilt dies für nebenberufliche Organisten, denn viele *haben überhaupt nur einen einzigen Lehrer, sind aber nach der Ausbildung ein Leben lang tätig und müssen doch immer wieder neue Literatur erarbeiten.* (BALZ, 1991, S. 3)

Werner Tell sieht in der Interpretation ein nachschaffendes Musizieren. Während der schöpferische Akt im Falle der Komposition und Improvisation im Rahmen musiktheoretischer Kompetenz die Kreativität des Ausführenden voll zum Zuge kommen lässt, bedarf die Interpretation des angemessenen Respekts vor der Schöpfungsidee des Komponisten. Wie Christoph Albrecht es ausdrückt, möge ein verantwortungsbewusster Interpret *die Komposition stilgerecht wiedergeben, so daß er den Intentionen des Komponisten gerecht wird.* (ALBRECHT, 1981, S. 9)

Eine Voraussetzung für gültige Interpretation bildet die hinreichende Auseinandersetzung mit aufführungspraktischen Fragestellungen. Das primäre Ziel der *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*<sup>234</sup> von Jon Laukvik ist es, *den Weg zu einer Interpretation alter Orgelmusik zu zeigen, welche eine Synthese zwischen den äußeren Gegebenheiten, die durch die Zeiten hindurch eher unverändert geblieben sind ... und den interpretatorischen Gepflogenheiten der damaligen Zeit sein soll.* (LAUKVIK, 1990, S. 274) Erörterungen zur Aufführungspraxis stehen also von vornherein im Zusammenhang mit einer lebendigen Musizierpraxis. Der Interpret<sup>235</sup> zur Zeit Johann Sebastian Bachs *mußte stilistisch gebildet sein, um die Ordnungen seiner Kunst zu verstehen und zugleich in ihnen das rechte Maß an persönlicher Freiheit in der Ausführung zu finden.* (KRUMMACHER, 1987, S. 148)

Heute stellt sich die Frage: *Gibt es überhaupt eine "richtige" Interpretation?* (LAUKVIK, 1990, S. 274) Zwei extreme Ansätze seien hier kurz beschrieben:

1. Versteht sich ein Musiker als weitgehend selbstständig gegenüber der Komposition<sup>236</sup>, kann dies einen wesentlichen Anlass zu dessen Selbstdarstellung innerhalb der Interpretation liefern.

<sup>232</sup>Jon Laukvik spricht von einer "Brücke", die durch das Denken innerhalb der Analyse zwischen dem Spieler und dem Ziel errichtet wird.

<sup>233</sup>differenzierbar in "Denker" und "Fühler"

<sup>234</sup>entsprechend den Ausführungen des Vorwortes zum I. Teil

<sup>235</sup>neben dem Musiker auch rhetorisch wirkende Professionen wie beispielsweise Schauspieler

<sup>236</sup>Christoph Krummacher bringt hier eine imaginäre Aussage, die man von Musikern hören könnte: *Bach war selber ein erwachsener Musiker, also muß ich nur meine Musikalität in Anschlag bringen, und die Sache stimmt.*



Häufig wird damit an eine Tradition angeknüpft, die aus dem Virtuosen- und Geniebegriff des 19. Jahrhunderts auf uns gekommen ist. (KRUMMACHER, 1987, S. 174) Jenseits aller geistig-wissenschaftlichen Auseinandersetzung können so musikalische Darstellungen aus der emotionalen Wahrnehmung subjektiv als gelungen erscheinen.<sup>237</sup>

2. Wenn die Musikpraxis aber von der um sie herum betriebenen Wissenschaft gänzlich abhängig wird, gerate das Musizieren in Gefahr, anhand wissenschaftlich objektiver Einschätzungen von Richtig und Falsch regelrecht verurteilbar zu werden.<sup>238</sup> Dieser Ansatz wird bei Christoph Albrecht aus einem weiteren Blickwinkel erläutert: *Ein Nachschaffen wird daher künftig im Wesentlichen darin bestehen, die Musik möglichst genau zu kopieren, wie sie zur Zeit der Entstehung oder unmittelbar danach aufgeführt wurde.* (ALBRECHT, 1981, S. 269) Schlimmstenfalls kann diese Einstellung gegenüber der Authentizität zur Behinderung der Entwicklung eigener musikalischer Vorstellungskraft führen oder dazu, dass die Interpretation an darstellerischer Größe oder ganzheitlicher Aussagekraft einbüßt.

Authentische Äußerungen von Musiktheoretikern, Komponisten und Organisten vergangener Epochen bieten dennoch die Möglichkeit, Aufschluss über die Interpretationspraktiken früherer Zeiten zu erhalten. Diese Zeugnisse müssen *am Notentext auf ihre Stichhaltigkeit überprüfbar sein.* (ALBRECHT, 1981, S. 11) Hinsichtlich der Musik bis zur Zeit der Vorklassik<sup>239</sup> scheint vor allem der Bezug auf die Rhetorik ein *unverzichtbares Hilfsmittel des heutigen Interpreten* zu bilden. (KRUMMACHER, 1987)[S. 148]

Das Spiel an historischen Orgeln vermittelt wertvolle Erfahrungen. Organisten, welche ihre wissenschaftlich und praktisch reflektierten Erkenntnisse an diesen Instrumenten pädagogisch weiterzugeben vermögen, sind gefragte Lehrmeister. Verglichen zum europäischen Raum kann in den U.S.A. im Grunde überhaupt nicht auf vorklassische Instrumente zurückgegriffen werden. Aus diesem Bedarf heraus resultiert dort ein spürbares Interesse, sich anderweitig entsprechende Erfahrungen zu verschaffen.<sup>240</sup> Einer Orientierung an Tonaufnahmen<sup>241</sup> hinsichtlich interpretatorischer Fragen sollte man unter Vorbehalt begegnen. Jon Laukvik schreibt: *Die Übernahme interpretatorischer Ideen von Tonträgern kann niemals zu einer sinnvollen und vollwertigen Darstellung führen. Eine Interpretation darf nicht die Summe, die Aneinanderreihung von mehr oder weniger kritiklos übernommenen Ideen sein.* (LAUKVIK, 2000, S. 146) Tonträger sollte man erst dann anhören, wenn man schon eine klare Meinung zur Interpretation entwickelt hat. (LAUKVIK, 2000, S. 146)

Robert Schumann formulierte die gewünschte Zielsetzung einmal wie folgt: *Du mußt es so weit bringen, daß du eine Musik auf dem Papier verstehst.* (SCHUMANN, 1997, S. 229)

Nach eigenen Beobachtungen und Erfahrungen liegt im Anfangsunterricht des Orgelspiels der Akzent eindeutig auf dem Spiel von Orgelliteratur und liturgischer Musik. Aspekte der Improvisation treten weitestgehend in den Hintergrund. Dies beruht zunächst auf den praktischen Erfordernissen, denen der Orgelunterricht in seiner Anfangsphase gerecht zu werden beabsichtigt. Ines Mainz beobachtet im Zusammenhang mit Wettbewerben<sup>242</sup> eine starke Ausrichtung auf die Ausbildung der interpretativen Begabung. Sie schreibt: *Wenn der Erfolg oder Niederfolg von Instrumentalpädagogen sich nur an der Förderung von interpretativen Begabungen mißt, werden Lehrerinnen und Lehrer auch an der Verwirklichung dieses Ideals arbeiten.* (MAINZ, 1997, S. 39)

Eine umfassende und den Zuhörer erfassende Interpretation erfordert gleichwertig neben dem reflektiertem Wissen eine gebildete subjektive Emotionalität. Eine sichere Technik wird vorausgesetzt.

Es lohnt, zusätzlich zu den Orgelschulen weitere Veröffentlichungen des jeweiligen Verfassers<sup>243</sup> zu Rate zu ziehen. Dies sollte vorrangig Aufgabe des Lehrers sein. Er hat den Auftrag, mit kritischer Distanz interpretatorische Hinweise zu überprüfen und sie gegebenenfalls an den Schüler weiterzugeben. *Interpretationshinweise, Hinweis auf Elemente, die am jeweiligen Stück gelernt werden können, ... sind ... bei einem guten Lehrer nicht nötig, könnten aber auch dem Lehrer eine Unterrichtshilfe sein.*<sup>244</sup>

<sup>237</sup>Vgl. Laukvik1990, S. 274

<sup>238</sup>Vgl. Laukvik1990, S. 274

<sup>239</sup>bzw. "Empfindsamkeit" oder "Galanter Stil"

<sup>240</sup>freundliche Mitteilung von Prof. Stefan Engels, Leipzig

<sup>241</sup>Ob man sich generell an historischen Tonaufnahmen aus früher Zeit orientieren kann, ist zweifelhaft. Max Regers Orgelspiel ist beispielsweise von einer deutlich ruhigeren Tempowahl, vermutlich aufgrund spieltechnischer Schwierigkeiten im Pedal, gekennzeichnet.

<sup>242</sup>z. B. "Jugend musiziert", Fach Orgel

<sup>243</sup>beispielsweise Hermann Keller, *Phrasierung und Artikulation* (1955); Werner Tell, *Von der Orgel und vom Orgelspiel*

<sup>244</sup>Quelle: Fragebogen mit Sign. L6



Von dieser Stelle aus soll auf die in dieser Veröffentlichung dokumentierten Ergebnisse der Befragung zur praktischen Anwendung von Orgelschulen verwiesen werden.

## Kapitel 4

# Reflexionen zur zielgerichteten Anwendung und der Wirksamkeit orgelmethodischer Lehrwerke

### 4.1 Didaktische Ausrichtung und konzeptionelle Gestaltung von Orgelschulen

Der Elementarunterricht bildet die entscheidende Grundlage für jedweden musikalischen Bildungsweg, unabhängig von jeder späteren Professionalisierung. Hermann Keller schreibt, dass *auf einen pünktlichen Anfangsunterricht alles ankommt*. (KELLER, 1941, Vorwort) Oft blieben spätere Korrekturen erspart, hätte sich der Schüler weniger fehlerhafte Techniken angeeignet und wären seine musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten optimal gefördert worden. Daniel Gottlob Türk schreibt: *Das Wichtigste, wofür man anfangs zu sorgen hat, ist ein guter Lehrer. ... denn die Erfahrung besagt, daß ein geschickter und gewissenhafter Lehrer seine Schüler in einigen Monaten weiter bringt, als ein schlechter die Seinigen in einem ganzen Jahre*. (TÜRK, 1789, S. 9)

Orgelschulen als für den Unterricht spezifisches Medium wurden bereits von verschiedenen Autoren besprochen und miteinander verglichen. Adelheid Lamersdorf untersuchte Orgellehrwerke erstmals nach Kriterien der allgemeinen Erziehungswissenschaft. LAMERSDORF. Sie beleuchtete Faktoren, welche diese Lehrwerke in ihrer Funktion als pädagogisches Medium beeinflussen. Die Autorin verglich Inhalte der neueren mit denen älterer Schulen und dokumentierte Entwicklungen im Orgelspiel, die sich auf die Konzeption von Orgelschulen auswirkten. Karen Voltz stellte fest, dass sich anhand erkennbarer Strukturen der Schulen und anzutreffender methodischer Hinweise ein aussagekräftiges Bild zur Anwendungssituation ergeben kann. Vgl. (VOLTZ, 2002, S. 93) Sven Scheuren entwickelte einen Kriterienkatalog, nach welchem der jeweilige Schüler einer der Orgelschulen individuell zugeordnet werden kann. Dieser Katalog berücksichtigt die Aspekte der musikalischen Vorbildung, des Lebensalters, der Begabung und spezifischer Voraussetzungen sowie zusätzlich methodische Überlegungen.

Wie die historische Betrachtung im ersten Kapitel dokumentiert, wurden Lehrwerke zu den verschiedenen Zeiten mit unterschiedlicher Zielsetzung verwendet. Dem entsprechend unterscheidet sich der Inhalt der Lehrwerke in verschiedenen Epochen.

Obgleich sich der Aufbau der Orgellehrwerke unterscheidet, lassen sich gewisse Grundprinzipien in der Struktur nachweisen. Diese sollen nachfolgend in den Blick genommen werden.

**Strukturprinzip 1. Progressiv ansteigender Schwierigkeitsgrad** Die Übungen und Stücke sind ansteigend vom Leichterem zum Schwereren geordnet. Elias Nicolaus Ammerbach hatte in seiner *Orgel und Instrument Tabulatur* 1571 die Stücke in drei Teilen angeordnet. Jeder Teil beginnt mit leichteren Stücken und wird zunehmend schwieriger. Der letzte Teil schließt mit sieben fünfstimmigen Liedern. (BOOS, 1999, Sp. 609f) Carl Philipp Emanuel Bach erinnerte sich der Unterrichtsmethode seines Vaters: *Es ist besser, daß ein geschickter Lehrmeister seine Schüler nach und nach an schwerere Sachen gewöhnet. Es beruht alles auf der Art zu unterweisen und auf vorhero gelegten Gründen, hierdurch empfindet der Schüler nicht mehr, daß er an schwerere Stücke gebracht worden ist*. (BACH,

1753/1762, S. 14) Michael Schneider verweist in seiner Dissertation auf die Möglichkeit einer methodischen Fortschreitung ausgehend von der Zweistimmigkeit hin zur Mehrstimmigkeit. Während dieses schon bei Antonio de Cabezóns *Obras de Musica para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, 1578) nachzuweisen ist, nennt er als weitere Beispiele die Orgelschulen von August Gottfried Ritter, Christian Heinrich Rinck und Friedrich Wilhelm Schütze. Thomas de Santa Maria äußerte in seiner Veröffentlichung *Arte de taner fantasia: Das zweistimmige Spiel ist das wesentlichste aber auch schwierigste Ding in der Musik*. (SCHERING, 1912, S. 16) Für ihn ist die kanonische oder imitierende Schreibweise die vollkommenste, künstlichste und schönste. (SCHERING, 1912, S. 16) Die Schwierigkeit erwächst vorrangig aus der Satztechnik. Erfahrungsgemäß können zweistimmige Kompositionen hinsichtlich der Spieltechnik gehobene Anforderungen stellen, wie Johann Sebastian Bachs *Vier Duette* (BWV 802-805) aus dem Dritten Teil der *Clavierübung* belegen. In Friedrich Wilhelm Schützes Augen ist eine gute, gebrauchsfähige Orgelschule gekennzeichnet durch die *Anordnung der Lehrstoffe ... instruktiv ... in der Hauptsache überall vom Leichten zum Schweren fortschreitend, beides nach der Technik und nach der kunstmäßigen Anlage und Durchführung der Stücke*. (SCHÜTZE, 1877, S. IV) Die in der Neuausgabe der Ritterschen Orgelschule 1858 vorgenommene Klassifizierung des Übungsstoffs sollte der unterschiedlichen Befähigung der Schüler Rechnung tragen. August Gottfried Ritter verweist auf sich nach der Begabung richtende Herangehensweisen. Danach haben befähigtere Schüler sämtliche Sätze zu spielen, wohingegen sich weniger befähigte auf ausgewählte Übungen zu beschränken haben. Der Herausgeber Alfred Glaus stellt später fest: *Die bewährte Orgel-Schule von Aug. Gottfr. Ritter nimmt viel Rücksicht auf Spieler mit schwacher technischer Vorbildung, führt aber allmählich Stufe um Stufe fortschreitend bis zu Joh. Seb. Bach hinan*. (RITTER, o. J., S. III). Jaap Dragt präsentiert innerhalb seines Buchs *Orgelmethoden in Heden en Verleden* den Entwurf eines praktischen "Lehrganges" im Orgelspiel. Ein guter Lehrgang solle seiner Meinung nach dynamischen Charakter besitzen. Das Unterrichtsmaterial ist progressiv anzuordnen. Er weist darauf hin, dass ein Lehrgang mehr sein muss, als eine lediglich nach Schwierigkeitsgrad geordnete Repertoiresammlung für das Instrument (DRAGT, 1983, S. 80). Laut Friedrich Wilhelm Schütze fordere die Methodik *von einem derartigen Lehrbuche, dass es mustergültige Stoffe in wohlberechneter methodischer Folge darbiete, und auch Anleitung gebe zu bildender Verarbeitung derselben*. (SCHÜTZE, 1877, S. III) Jaap Dragt bringt umfangreiche Literaturhinweise hinsichtlich weiteren Unterrichtsmaterials. Seiner Meinung nach sollte jede Orgelschule derlei Verweise beinhalten (DRAGT, 1983, S. 5). Er selbst ordnet die Hinweise in insgesamt fünf Kategorien:

Einleitung, 1. einfache Werke, 2. etwas schwerere, 3. mittelschwere und 4. schwierige Werke.

Für die einleitende Periode <sup>1</sup> benennt er Manualiter-Literatur, geordnet nach A. Klassik und B. Romantik/ Gegenwart. Für die nachfolgenden Perioden gilt folgende Rubrizierung: A = vor Bach, B = Bach, C = Romantik, D = Französische Schule, E = Deutsche Schule, F = Englische und amerikanische Werke, G = Niederländische und belgische Kompositionen. Es ist ein sehr ausführlicher und für die damalige Zeit aktueller Überblick. Unter der Rubrik H wird eher experimentelle Orgelmusik besprochen: von Juan Allende-Blin bis Gerd Zacher sind führende zeitgenössische Komponisten berücksichtigt.

Hermann Keller bietet am Schluss seiner Orgelschule einen Überblick über die Schwierigkeitsgrade der Orgelliteratur, ohne allerdings die Stückauswahl seiner Schule einzubeziehen. Er ordnet nach Schwierigkeitsgraden (A. Leicht, bis D. Sehr schwer) und "Zeitstilen" (I. Alte Meister, II. J. S. Bach, III. Nachklassik und Gegenwart). Über diese Übersichten hinaus ist es möglich, sich hinsichtlich der Schwierigkeitsgrade im *Handbuch Orgelmusik* (FABER und HARTMANN, 2002) Orientierung zu verschaffen. Dort werden den jeweiligen Werkbesprechungen Angaben zum Schwierigkeitsgrad mittels einer Skala von 1 (sehr leicht) bis 6 (extrem schwer) beigelegt. Einen sehr guten Überblick bietet auch der Lehrplan Orgel des VdM (VERBAND DEUTSCHER MUSIKSCHULEN E.V. VdM, 1992), der ein nach fünf Leistungsstufen geordnetes Literaturverzeichnis enthält.

In diesem Zusammenhang siehe auch die Frage 6 auf dem Fragebogen des Autors: *Wie wurde mit der Orgelschule gearbeitet? a) fortlaufende Abarbeitung der einzelnen Nummern b) systematische Auswahl einzelner Übungen aus den Abschnitten c) lose Zusammenstellung nach ansteigendem Schwierigkeitsgrad*

**Strukturprinzip 2. Vermittlung elementarer Grundlagen** Johann Christian Kittel verweist auf die Notwendigkeit verbindlicher Vorgaben: *Lerne und übe die Kunstregeln ... Die Uebung dieser richtigen theoretischen Kenntnisse führt uns den langen Weg zur Fertigkeit so unvermerkt schnell,*

<sup>1</sup>Jaap Dragt nennt die Kategorie "Periode"

daß wir große Strecken zurückgelegt haben, ehe wir es meinen. (KITTEL, 1803/08, S.VIII) Hinsichtlich der Notwendigkeit formulierter Aufgaben und Regeln weist Carl Czerny 1836 darauf hin: *Jedes Lehrbuch kann, so wie die Grammatik, nur die Mittel zum Zwecke angeben. Ein richtiger, verständiger Gebrauch derselben, verbunden mit der nöthigen Übung und praktischen Erfahrung, ( ... ) kann zu der vollkommenen Ausbildung führen, die eigentlich allein auf den Namen Kunst Anspruch machen darf.* (CZERNY, 1836, S.111) Ein geeigneter Leitfaden durch den Unterricht muss sich mit einer kompetenten Anwendung verbinden. Methodische Anleitung ist meist im Vorwort, in Anmerkungen innerhalb des Textes oder in einem eigens beigelegten Handbuch zu finden. So ist Friedrich Wilhelm Schützes *Practische Orgelschule* der Überschrift zufolge *Nach pädagogischen Grundsätzen geordnet und in dem Handbuch zur Practischen Orgelschule mit unterrichtlichen Bemerkungen, Zergliederungen und Erläuterungen begleitet.* (SCHÜTZE, 1877, Titelseite) Häufig wurden im Verlauf der vergangenen zwei Jahrhunderte ausgewählte Fragestellungen in geschlossenen Kapiteln untergebracht (“Von der wahren Behandlungsart”, “Vom Vortrag”), oder diese wurden in der Orgelschule je nach Kontext verteilt. Friedrich Wilhelm Schütze ging es darum, dass der Orgelschüler mittels instruktiv gebrauchter Übungen eine entsprechende *kunstgerechte technische Fertigkeit* (SCHÜTZE, 1877, S. IV) erlangen soll. Hermann Keller spricht von der Notwendigkeit, den Schüler zunächst technisch auf eine bestimmte Stufe zu bringen, auf der später einmal das Spiel eines großen Stückes von Bach oder Reger möglich wird. Im Vorwort zur *Practischen Orgelschule* von Christian Heinrich Rinck bemerkt der Herausgeber Wilhelm Volckmar, dass die enthaltenen Stücke *auf die Anforderungen hindeuten, welche in technischer und künstlerischer Hinsicht an den Orgelspieler zu stellen sind.* RINCK *Practische Orgelschule Vorwort*

Nach Ansicht von Jaap Dragt sollte eine gute Orgelschule in eingehender und systematischer Weise mit elementaren Übungen zur Technik beginnen. Er will zu Beginn des Lehrgangs Schülern ohne jegliche Kenntnisse im Orgelspiel Material liefern. Der Verfasser sieht die Zukunft in einem technischen Studienwerk, das die Basistechnik für Manual und Pedal gleichwertig und erschöpfend behandelt<sup>2</sup> und erste Zusammenspielübungen bietet. Als gute Schule für die Basistechnik empfiehlt Jaap Dragt die Orgelschulen *Ars Organi* von Flor Peeters PEETERS und *Method of Organ Playing* von Harold Gleason GLEASON. Kurze Abschnitte zu Themenschwerpunkten (wie etwa Verzierung, Registrierung) mit wenigen “Faustregeln” für die Praxis werden nach Meinung Jaap Dragts der heutigen Sachlage nicht mehr gerecht. Man könne unmöglich “Regeln für das Orgelspiel” in überschaubarer Anzahl zusammenfassen, um verschiedenen Stilen und Aufführungspraktiken annähernd gerecht zu werden. (DRAGT, 1983, S. 5)

**Strukturprinzip 3. Angebot praktischen Übungsstoffs in verschiedenartigem Zusammenhang** Hermann Keller verzichtete seinerzeit bewusst auf *kleine nichtssagende Übungsstückchen* (KELLER, 1941, S. 20) zugunsten “wertvoller” Literatur. Er hatte beobachtet, dass in anderen Orgelschulen *viele musikalisch nutzlose “pädagogische Literatur”* großen Raum einnimmt. (KELLER, 1941, S. 20) Leider ist seit dieser Zeit der Verlust kurzer Präludien oder ähnlicher Stücke, wie sie in Orgelschulen des 19. Jahrhunderts reichlich Verwendung fanden, zu bemerken. Es ist dies sicher weniger ein künstlerischer Verlust. Vielmehr lassen sich solche Stücke aufgrund ihres gemäßigten Schwierigkeitsgrades und geringen Umfangs gut für das erste einfache liturgische Orgelspiel anwenden. Wie bereits festgestellt, muss ein “Lehrgang” nach Meinung Jaap Dragts mehr sein als eine nach Schwierigkeitsgrad geordnete Repertoiresammlung. Seiner Absicht zufolge steht im Zentrum einer Orgelschule eine logische Abfolge praktischen Übungsstoffs auf der Basis von Kompositionen Johann Sebastian Bachs. Im Weiteren sollten Kompositionen von Jan Pieterszon Sweelinck, Francois Couperin, Nicolas de Grigny, Girolamo Frescobaldi, Dietrich Buxtehude, César Franck, Max Reger, Olivier Messiaen und zeitgenössischen Komponisten des jeweils eigenen Landes nicht fehlen. Jaap Dragt verweist zudem auf die Bedeutung des Triospiels. Sein Entwurf eines Lehrganges enthält, wie bereits angesprochen, eine methodisch geordnete Liste verschiedenster Literaturvorschläge. Jaap Dragt fordert grundsätzlich Angaben zu geeigneter Orgelliteratur, welche zur Ergänzung des Lehrwerkes entsprechend herangezogen werden kann. Das Lehrmaterial solle nach Möglichkeit so benutzt werden, dass der Schüler gleichzeitig an ca. zwei Stücken arbeitet. Adelheid Lamersdorf ist der Meinung, dass Orgelliteratur zunächst unter dem Aspekt der Vertiefung von erarbeiteten Spieltechniken in die Orgelschulen aufgenommen wird. Im Unterricht erfülle die Orgelliteratur außerdem noch andere Aufgaben, so z. B. die der Geschmacksbildung und Repertoireerweiterung. Adelheid Lamersdorf analysiert die Literatúrauswahl zudem unter folgenden Aspekten: a) Wie wird mit der Musik vergangener Epochen umgegangen? b)

<sup>2</sup>inclusive des grundlegenden Studiums von Finger- und Fußsätzen

Wie wird die Musik der Gegenwart einbezogen? Anhand der Rezeptionsgeschichte des musikalischen Repertoires geht sie den Veränderungen nach, die Einfluss auf die Gestaltung der Literatúrauswahl in den vergangenen 50 Jahren hatten. (LAMERSDORF, 1990, S. 33)

Das in Roland Weiss' Orgelschule enthaltene Lehrmaterial wurde vor Erscheinen des Lehrwerkes über Jahre hinweg umfassend erprobt. Daran beteiligten sich Kollegen, die unter vergleichbaren Bedingungen wie der Verfasser unterrichtet haben. Auch in Rolf Schweizers Orgelschule sind Stücke aus dem aktiven Unterrichtsgeschehen des Verfassers eingeflossen. Roland Weiss ermutigt ausdrücklich dazu, ihm Meinungen und Anregungen zur Orgelschule zukommen zu lassen.

**Formulierte Intentionen über die Zielorientierung von Lehrwerken** Michael Schneider unterscheidet in seiner Dissertation zwei Gruppen von Orgellehrwerken nach deren methodischen Ansätzen:

- a) Theoretisch-praktische Orgelschulen
  - der Lehrstoff ist mit theoretischen Bemerkungen versehen
  - es wird ein Stoffkomplex behandelt, der nicht nur die Spieltechnik, sondern auch den liturgischen Aufgabenkreis des Organisten umfasst, verbunden mit musiktheoretischer Unterweisung
- b) Progressiv praktisches Unterrichtsmaterial
  - beschränkt sich größtenteils auf die notwendigsten Angaben, Studienmaterial daraus kann zudem auch im gottesdienstlichen Orgelspiel Verwendung finden

Aus aktueller Sicht des Autors wäre unter c) eine weitere Gruppe zu ergänzen:

-Kompendien des Orgelunterrichtes für den Lehrer.

Hermann Keller betrachtet einen Artikel über das Orgelspiel von Ernst Graf<sup>3</sup> als solch gebündelte Übersicht über die Orgelspieltechnik, welche vielmehr dem Lehrer als dem Schüler Nutzen bringt. In diese Kategorie gehört auch Friedrich Wilhelm Frankes Veröffentlichung *Das Orgelspiel für den Unterricht und das Studium*.

*Welcher Zielorientierung folgen Orgelschulen?* Wenn Karen Voltz äußert, sie habe in den ihr vorliegenden Lehrwerken des 19. Jahrhunderts keine direkten Hinweise zur deren Anwendung vorgefunden, ist dem aufgrund einzelner Titel und im Text enthaltener Erläuterungen zu widersprechen. Karen Voltz selbst benennt eine curriculare Orientierung: eine Auswahl von Orgelschulen berücksichtigt in Ausbildungsverordnungen terminierte Forderungen. (VOLTZ, 2002, S. 64) Friedrich Wilhelm Schütze beispielsweise beabsichtigte, seine Schule *den einschlagenden gesetzlichen Bestimmungen der neuesten Seminarregulative entsprechend einzurichten*. (SCHÜTZE, 1877, S. III)

Die Orgelschule von Johann Georg Herzog orientiert sich in ihrer Konzeption auf die Ausbildung von Lehrerorganisten. Hermann Keller möchte auch jene Schüler berücksichtigen, *die oft nur in längeren Zeitabständen Stunde haben können und daher für die Zwischenzeit ein verlässliches Unterrichtswerk nötig haben, das ihnen zeitweilig den Lehrer ersetzen kann*. (KELLER, 1941, Vorwort)

Neuere Orgelschulen nehmen mit ihrer Konzeption in der Regel keinen direkten Bezug auf konkrete Prüfungsanforderungen entsprechender Ausbildungsstätten. Adelheid Lamersdorf stellt fest: *Außerdem hat nicht jeder Orgelunterricht das Ziel, den Schüler auf diese Prüfung vorzubereiten*. (LAMERSDORF, 1990, S. 22)

Im Falle der Orgelschule Rolf Schweizers soll diese eine *Begleiterin des Orgelschülers von der ersten Orgelstunde* SCHWEIZER Bd. 1, S. III an bis hin zu nebenamtlichen Organistenprüfungen oder zum Beginn eines hauptberuflichen Orgelstudiums sein. Friedhelm Deis berichtete von einem Nutzer seiner Orgelschule, der sich anhand des Lehrwerkes erfolgreich auf die C-Prüfung vorbereitet hatte.

Ihren inhaltlichen Schwerpunkten und ihrer methodischen Struktur nach lassen sich Orgelschulen mit unterschiedlicher didaktischer Zielsetzung verwenden:

(Elementarschulen/ weiterführende Schulen)

Michael Schneider hat eine Systematik der Orgelschultypen nach ihren didaktischen Zielsetzungen erstellt:<sup>4</sup>

- a Neben der Behandlung der "Spielmechanik"<sup>5</sup> werden darin auch andere Unterrichtsgebiete berücksichtigt: kirchliches Orgelspiel, Orgelbau, Musiktheorie.

<sup>3</sup>In: Ernst Graf. *Hohe Schule der Musik*

<sup>4</sup>Schneider stellt die Schulwerke nach diesen Gesichtspunkten im "Schrifttumsverzeichnis" seiner Dissertation zusammen.

<sup>5</sup>gemeint ist hier offensichtlich die Spieltechnik



Tabelle 4.1: Anforderungen an ein Lehrwerk.

“Volksschulblätter aus Thüringen” in: Urania XIV, 1857, S. 89 (zitiert nach Michael Schneider) “Ein gutes Lehrbuch für Schüler des Orgelspiels muß zunächst enthalten:”	
“Orgelmethoden in Heden en Verleden” (Jaap Dragt) Forderungen an den “Lehrgang”:	
1. Belehrung über Struktur der Orgel und deren Mechanismus	b) ausreichender technischer Inhalt
2. systematische Applikatur für Hände und Füße	
3. Übungen in Manualspiel und Pedalspiel	
4. Vorführung aller Formen	a) ausreichender musikalischer Inhalt
5. Vorführung aller Entwicklungsphasen des Orgeltonsatzes aller namhaften Meister	
7. geistige Behandlung der Orgel (ästhetisches Prinzip)	
(9.) Registrierungen	
(6.) Progressive Steigerung der Tonstücke	—
(8.) protestantisch-katholisch liturgisches Orgelspiel	
	c) die Ausgaben sollten in Hinblick auf einen stilgerechten Vortrag auf der Höhe der Zeit sein (Man soll stets neue Ausgaben beachten, alte Ausgaben ergänzen oder ersetzen und unbedingt zeitgenössische Kompositionen berücksichtigen. Hierzu sind Fachzeitschriften und aktuelle Verlagskataloge zu Rate zu ziehen.)

Tabelle 4.2: Lernbereiche im Überblick

künstlerischer Lernbereich	technischer Lernbereich	theoretischer Lernbereich
Artikulation, Phrasierung, Dynamik, Tempo, Ornamentik, Registrierung <i>Generalbassspiel, Gregorianischer Choral, Aufführungspraxis alter Musik</i>	Spieltechnik	Orgelbau, Musiktheorie (alte Schlüssel, Kirchentonarten, <i>Generalbassspiel</i> ) Liturgisches Wissen, <i>Gregorianik, Aufführungspraxis alter Musik</i>

- b Es wird nur die Spieltechnik, insbesondere des Pedals, behandelt.
- c Die gottesdienstliche Orgelspielpraxis wird umfassend gelehrt.
- d Als Hand- und Hilfsbuch enthält dieses mehr theoretische als praktische Anleitung.
- e Es wird ausschließlich Musiktheorie behandelt.

(Volksschulblätter/ Dragt)

Orgelschulen des 19. Jahrhunderts beschränken sich nicht nur auf Darstellung und Übung von Fingersätzen und Fußapplikatur. Nach 1800 war eine Weitergabe des praktisch erprobten Applikatorsystems von Generation zu Generation zunächst in weitgehend unveränderter Form erfolgt. In Justin Heinrich Knechts Schule <sup>6</sup> wurden systematisch Übungen für das Pedalspiel zusammengestellt. Das Regulativ von 1854 empfahl, *nach einer guten Orgelschule, als welche die von W. Schütze anzusehen ist, die erforderlichen Manual- und Pedal-Uebungen unter Anwendung richtiger Applikatur möglichst gründlich vorzunehmen.* (RÖNNE, 1855, S. 912) Friedrich Wilhelm Schützes Lehrwerk behandelt darüber hinaus die durch spezifische Wesensart des Orgeltons bedingte Handhabung des Instrumentes hinsichtlich Artikulation, Phrasierung, Dynamik und Tempo. Nach Meinung Hermann Kellers schienen Randgebiete, welche für das künstlerische Orgelspiel von Bedeutung sind, damals in den meisten Schulen nicht oder nur flüchtig berührt zu werden. <sup>7</sup> Nach Feststellung Karl Straubes stand bei Johann Christian Kittels Orgelschule an der Wende zum 19. Jahrhundert mit der Frage der Artikulation der Wille zum Ausdruck auf der Orgel im Vordergrund. August Gottfried Ritter verwies darauf, dass es Artikulation und Phrasierung sind, welche die Farbigkeit der Orgel herbeiführen. Der Registerwechsel sei hingegen jedoch eine nebensächliche Angelegenheit niederen Grades.

Nach Karen Voltz' Ansicht war der künstlerische Lernbereich in den Orgelschulen des 19. Jahrhunderts meist der Verantwortung des Lehrers überlassen. Zu diesem Lernbereich zählt sie Artikulation und Phrasierung, darüber hinaus Dynamik und Tempo. Um die verschiedenen Gattungen der Übungsliteratur darzustellen, untergliedert sie weiterhin in einen technischen (Manual- und Pedalspieltechnik) und theoretischen Lernbereich (Liturgik, Orgelbau, Musiktheorie). Zum Thema Agogik sind in den meisten Orgelschulen keine relevanten und weiterführenden Ausführungen enthalten.

Es erscheint angemessen, Generalbassspiel, Gregorianik und die Aufführungspraxis alter Musik zugleich auch als theoretische Lernbereiche zu klassifizieren. <sup>8</sup>

Vergleichbar den drei Determinanten in der Curriculumliteratur der Erziehungswissenschaft <sup>9</sup> lassen sich hinsichtlich des Orgelunterrichts ebenso zentrale Determinanten benennen:

1. Der Schüler. Seine Voraussetzungen, Fähigkeiten und Interessen.
2. Das musikalische und gesellschaftliche Umfeld. Anregungen und Anforderungen durch die Aufgaben im Gottesdienst und in Situationen des musikalischen Vortrags (z. B. Konzert).
3. Kirchenmusikalische Kultur und wissenschaftliches Umfeld. Musiktheoretische und instrumentenspezifische Anforderungen. Vgl. (LAMERSDORF, 1990, S. 29)

<sup>6</sup>nach Meinung Michael Schneiders dort orientiert an der Art des Abbé Vogler'schen Konzertspiels

<sup>7</sup>Hierzu zählen Phrasierung und Artikulation, Ornamentik, Registrierung, Aufführungspraxis älterer Musik, eine erste Einführung in die alten Schlüssel, das Generalbassspiel, gregorianischer Choral, die Kirchentonarten, eine Einführung in den Bau und die Einrichtungen der Orgel.

<sup>8</sup>mit kursiver Schriftform gekennzeichnet

<sup>9</sup>Diese heißen: 1. Kind, 2. Gesellschaft, 3. Kultur bzw. Wissenschaft.

Diese Determinanten müssten auch in Orgelschulen mit deren Funktion als Unterrichtsmedium Beachtung finden.

Tabelle 4.3: Methodisches Vorgehen im Vergleich

Hermann Keller, 1941	Rolf Schweizer, 1987/89
Man trifft auf zahlreiche Arbeitshinweise und Erklärungen. Für die Durcharbeitung der Kapitel veranschlagt der Verfasser zur Orientierung Zeiträume. Nach 7 bis 8 Monaten soll der Schüler die Elementarstufe des Orgelspiels absolviert haben. Vorhandene Textteile sind ebenso ausführlich zu studieren, wie der Notenteil.	30 Lektionen dienen als Hilfe für Lehrer und Schüler, um die Orgelschule effektivst nutzen zu können. Die Lektionen bilden die Grundlage für ein systematisches Arbeiten an den verschiedenen Kapiteln. Leitlinien erörtern die methodische Zusammenstellung des Lehrmaterials.
Muss der Lernende zeitweilig ohne Orgellehrer auskommen, will Keller ihm für die Zwischenzeit ein verlässliches Unterrichtswerk an die Hand geben. Auch der "fertige Organist" solle sich aus der Orgelschule noch Anregungen holen können.	Ein korrigierendes und interpretierendes Eingreifen des Lehrers ist bei der Beantwortung von Fragen des Schülers und der Berücksichtigung seiner persönlichen Voraussetzungen unumgänglich. Im späteren Verlauf hat der Schüler selbstständig Stücke mit Fingersätzen und hinsichtlich der Artikulation einzurichten.
Hermann Keller plädiert für ein systematisches, stimmenbezogenes Üben, auf die Einzeichnung notwendiger Fingersätze und Fußapplikaturen unter Beachtung von Phrasierung und Artikulation. Ziel eines rationellen Übens soll sein, mit einem Mindestmaß an Aufwand ein Höchstmaß an Leistung zu erzielen.	Rolf Schweizer fordert getrennt geübte Bewegungsabläufe der auf 3 Zeilen notierten Stimmen. Er gibt konkrete Hinweise zur Übertechnik, die den meistens bekannten, im Elementarunterricht verwendeten Methoden entsprechen. Jede Übungsstunde und Unterrichtsstunde sollte mit Pedalstudien beginnen. Gymnastische Übungen können falscher Haltung und Muskelverspannungen vorbeugen.
Hermann Keller suchte nach Maßstäben für eine objektiv vertretbare und aus seiner Sicht stilgerechte Wiedergabe, insbesondere bezüglich der Artikulation bei der alten Musik. Weder ein generelles Binden aller Töne bei Bach, noch die Kürzung von Tönen bei Tonwiederholungen auf die Hälfte nach der französischen Dupré-Schule sollen als das Ziel gelten.	Rolf Schweizer macht doppelte Vorgaben zur Interpretation in ausgewählten Fällen, die eine reflektierte Entscheidung des Nutzers ermöglichen sollen (Dietrich Buxtehude, Fuge in F; Pedalpassagen bei Nicolaus Bruhns).
Aufgabenstellung der Schule ist es, den Schüler zunächst technisch auf die Stufe zu bringen, einen "großen Bach oder Reger" spielen zu können und die für das künstlerische Orgelspiel bedeutenden Randgebiete einzubeziehen.	Nach einem kompletten Durcharbeiten aller Übungen und Stücke ist man für nebenamtliche Organistenprüfungen ausreichend gerüstet und kann darauf ein hauptberufliches Orgelstudium aufbauen.

**Konzeptionelle Ausrichtung der Autoren an früheren Lehrwerken** Michael Schneider äußert, dass sich einige Orgelschulen im Allgemeinen am Aufbau des Knecht'schen Lehrwerks orientiert haben. Hermann Keller berichtet, dass er sich die Erstausgabe von August Gottfried Ritters Lehrwerk *Kunst des Orgelspiels* zum Vorbild genommen habe. Flor Peeters<sup>10</sup> orientierte sich vor Herausgabe seiner Schule an zahlreichen, darunter auch deutschen Orgellehrwerken.<sup>11</sup> Roland Weiss sieht in der Konzeption der Orgelschule von Johann Georg Herzog (auf die Ausbildung von Lehrerorganisten hin orientiert) ein anregendes Beispiel.<sup>12</sup> Rudolf Suthoff-Groß zog im Vorfeld der Arbeiten zu seiner Schu-

<sup>10</sup>Flor Peeters und Roland Weiss übernahmen für ihre Lehrwerke Übungen aus J. E. Haberts *Praktischer Orgelschule*.

<sup>11</sup>u. a. Keller, Kaller, Ritter, Schildknecht

<sup>12</sup>Gesprächsnotiz Weiss

le die Lehrwerke von Ernst Kaller, Flor Peeters und Werner Tell zur Information heran. Jon Laukvik gewann für den 2. Band seiner *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis* eine Reihe von Aussagen aus historischen Orgelschulen. Es handelt sich dabei um deutsche und französische Lehrwerke, aus denen eine für das heutige Orgelspiel instruktive Auswahl getroffen wurde. Nach kritischer Auseinandersetzung mit vorhandenem Material an Orgelschulen haben spätere Autoren bewusst versucht, vorgefundene Mängel zu umgehen. Friedhelm Deis berichtet: *Ich habe diverse Orgelschulen durchgearbeitet. Dabei habe ich viel negative Erfahrungen gemacht, besonders bei Kaller, nach der ich gelernt habe. Hier werden z. B. Dinge verlangt, die erst später eingeführt werden.*<sup>13</sup> Rudolf Suthoff-Groß unterrichtete selbst nach Hermann Kellers Schule und nahm daraus resultierende Mängel zum Anlass, eine eigene Schule zu konzipieren. Mit Ernst Kallers Orgelschule verbindet ihn die Erinnerung an negative Erfahrungen.

**Der Zusammenhang von Umfang und Inhalt der Lehrwerke** Michael Schneider stellt fest, dass der Umfang einer Orgelschule durch die Anzahl der behandelten Gebiete der Orgelspielpraxis beeinflusst wird. Durch die Zweckgebundenheit des Instrumentes Orgel an Kirche, Gottesdienst und Konzert erscheint die musikalische Praxis sehr vielfältig. Auch verkaufsstrategische Überlegungen bestimmten mitunter den Umfang eines Lehrwerkes. Bei Friedrich Wilhelm Schütze heißt es: *Die Verlagsbuchhandlung wünschte, um bei den erhöhten Herstellungskosten einen mässigen Preis stellen zu können, dass der Umfang der Schule thunlichst beschränkt werde.* (SCHÜTZE, 1877, S. V)

Karen Voltz hat für die von ihr betrachteten Orgelschulen auch die jeweiligen Seitenumfänge angegeben. Das im Umfang bescheidenste Werk aus dem 19. Jahrhundert ist dabei Christian Heinrich Rincks *Die drei ersten Monate auf der Orgel* Op. 121 mit 33 Seiten, aus dem 20. Jahrhundert Werner Tells Schule mit 36 Seiten. Josef Schildknechts Orgelschule hingegen enthält 268 Seiten. Das umfangreichste Werk ist die Orgelschule von Justin Heinrich Knecht mit 482 Seiten. (SCHEUREN, 1999, S. 36)

**Orgelschulen zum Selbstunterricht - autodidaktische Studien** Michael Schneider äußert die Erwartung, dass sowohl autodidaktisches Arbeiten als auch Fortbildung unter Anleitung von Orgellehrwerken möglich sein soll. Dem entspricht Hermann Kellers Ansatz, mit seiner Orgelschule zeitweilig den Lehrer ersetzen zu wollen. Sowohl Friedhelm Deis, Rudolf Suthoff-Groß, Roland Weiss und Rolf Schweizer sehen ihre Lehrwerke für das autodidaktische Arbeiten geeignet. Nach eingehender Betrachtung stelle ich fest, dass diese Eignung nicht bei allen dieser Orgelschulen wirklich vorhanden ist. Es sei an dieser Stelle nochmals Jaap Dragt zitiert, der über Roland Weiss' Orgelschule schreibt: Will man im Rahmen dieses Buches zu einem vernünftigen Resultat kommen, muss man in der Tat begabte Schüler zum Arbeiten zur Verfügung haben. (DRAGT, 1983, S. 24) Eine reale Selbsteinschätzung hinsichtlich der eigenen Fähigkeiten ist einem autodidaktischen Nutzer von Orgelschulen nicht in jedem Fall zuzutrauen.

Was kann eine Orgelschule losgelöst vom Lehrer überhaupt leisten? Francois Couperin äußert: *Es ist in der ersten Unterrichtszeit besser, die Kinder nicht in Abwesenheit des Lehrers üben zu lassen. ... Ich nehme deshalb während des Anfangsunterrichts der Kinder aus Vorsicht den Schlüssel des Instruments, auf dem ich sie unterweise, mit, damit sie in meiner Abwesenheit nicht in einem Augenblicke verderben können, was ich in aller Sorgfalt ihnen in 3/4 Stunden beigebracht habe.* Zitiert nach (COUPERIN, 1717, S. 12) Vor dem Hintergrund dieser für den Anfangsunterricht ganz elementaren Trainer- und Kontrollfunktion des Lehrers stellt sich die Frage nach den Sinn eines Selbststudiums ganz grundsätzlich. Dies hat sich seit der Zeit Francois Couperins bis heute nicht geändert. Rolf Schweizer schreibt: *Dennoch ist das korrigierende und interpretierende Eingreifen des Lehrers von größter Wichtigkeit; denn trotz Ausführlichkeit des Materials bleiben noch viele Fragen des Schülers zu klären; nicht zuletzt muß den Voraussetzungen jedes Lernenden besonders Rechnung getragen werden. Zu solch einem individuellen Unterricht kann es nur mit Hilfe eines Lehrers kommen.* SCHWEIZER Vorwort Sven Scheuren formuliert im Hinblick auf die Elementarschulen: *Der Pädagoge gilt ... als der Mittler zwischen Unterrichtsstoff und Schüler, vollzieht den methodischen Weg des Autors nach und liest die beabsichtigten Lernziele aus den Beiträgen des Schulwerkes heraus.* (SCHEUREN, 1999, S. 31) Gewisse menschliche Qualitäten, die für den Unterrichtsprozess unabdingbar sind, können nicht mittels Lehrwerk ersetzt werden. Hierzu zählen neben dem bereits Genannten Flexibilität und geordnete

---

<sup>13</sup>Brief an den Autor

Variabilität sowie die Fähigkeit zur Motivation des Schülers. Künstlerisches Potential im weiteren Sinne kann zwar unter Umständen eigenständig Gestalt annehmen. Geformt und zur Möglichkeit einer Reifung gebracht wird es jedoch nur dank der Unterweisung durch erfahrene Musiker und den künstlerischen Gedankenaustausch.

Können heutige Orgelschulen zur Unterrichtsanleitung dienen und sind sie darüber hinaus für ein Lehrtraining des Pädagogen geeignet? Wie es nach Aussage Rolf Schweizers leider häufig geschieht, sollte ein Schüler nach Möglichkeit nicht *zu früh von einem systematisch und methodisch aufgebauten Leitfaden* (SCHWEIZER, 1988, Bd. 1, S. III) in Bezug auf die Spieltechnik entbunden werden. Ein Lehrender vermag sich an solchem Leitfaden zu orientieren. Entgegen der manifesten Gestalt einer Orgelschule, welche sich erst im Zusammenhang mit einer Neuauflage ändern und neu gestalten lässt, kann ein um ständige eigene Weiterentwicklung bemühter Instrumentalpädagoge den Standard seines Unterrichtes ständig aktualisieren. Anselm Ernst (ERNST, 1991) nennt als Gegenstände der Professionalisierung des Lehrens bei heutigen Instrumentalpädagogen eine systematische und förmliche Ausbildung, die Aneignung klar benennbarer Fertigkeiten und die Fähigkeit zur kritischen Reflexion und Kontrolle des selbstverständlich gewordenen Wissens und Könnens. Bis in das 19. Jahrhundert hinein dienten Orgelschulen vorrangig zur Anleitung des Lehrenden. Es erscheint für die Gegenwart notwendig, die Frage nach dieser früheren Zielsetzung neu zu beleben. Jon Laukviks *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis* liefert ein solches *Kompendium und Nachschlagewerk auf wissenschaftlicher Grundlage mit praktischer Zielsetzung* (BUSCH, 1992, S. 40). Autodidaktische Studien zur Aufführungspraxis werden mit diesem Werk angeregt, begleitet und untermauert. Im Nachwort äußert Jon Laukvik: *Nach der Lektüre dieses Buches mag man wissender sein ..., es bleibt aber nur wenig absolutes übrig: Technische Vorgänge, das Legato als Grundanschlagsart, einige Erkenntnisse zum Registrieren - und hoffentlich viel zum Phänomen Ausdruck.* (LAUKVIK, 2000, S. 333) Jene Wirkungsmöglichkeiten der künstlerischen Bildung Hierzu zählt der empfundene musikalische Ausdruck, welche sich schlecht über schriftliche Informationen vermitteln lassen, bleiben von den Lehrwerken ausgenommen.

Perspektivischer Umgang mit vorhandenen Orgelschulen Ist die methodische Arbeit mit einem Lehrwerk im Grunde beendet, stellt sich die Frage nach dessen weiterer Präsenz innerhalb der musikalischen Praxis. Eine Verwendungsmöglichkeit als Literatursammlung zum einen und als Kompendium des Orgelspiels zum anderen ist von der inhaltlichen Gestaltung abhängig. Nach meiner Beobachtung ist es unter Organisten in Deutschland eher unüblich, reine Studienliteratur zum ständigen Training der Spieltechnik auf der Orgel zu spielen. Vom didaktischen Ansatz halten dafür nur ausgewählte Orgelschulen gültiges Material bereit. Außerdem gibt es reine Studienwerke, wie Pedalübungen und Etüden Siehe auch das Verzeichnis zu den Orgellehrwerken im Anhang., welche meist von namhaften Konzertorganisten wie Heinrich Reimann, Johann Julius Schneider, Karl Hoyer oder in der Gegenwart von Wolfgang Stockmeier verfasst wurden. Während die vorrangig auf Eigenkompositionen basierenden Elementarschulen von Werner Tell und Roland Weiss kein Material in höherem Schwierigkeitsgrad präsentieren, enthalten die Lehrwerke von Rudolf Suthoff-Groß, Friedhelm Deis und Rolf Schweizer gegen Ende solche Literatur, welche für fortgeschrittene nebenamtliche Organisten attraktiv ist. Jedoch erschöpft sich dieser Bestand an Kompositionen relativ schnell, und niemand wird ohne die Anschaffung darüber hinausreichender Literatur auskommen. Roland Weiss hat im zweiten Band eingeschränkt und Friedhelm Deis im dritten Band seiner Orgelschule vielfältig Orgelliteratur verschiedener Epochen zusammengestellt.

Roland Weiss wünscht sich nach der Nutzung seiner Orgelschule die Fortsetzung der Arbeit mit einem weiterführenden Lehrwerk. Rolf Schweizer hingegen sieht seine Schule als "Begleiterin" des Schülers möglicherweise bis hin zum Beginn des Hochschulstudiums.



## 4.2 Aussagen zur praktischen Anwendung anhand einer Befragung

### 4.2.1 Ergebnisse der Befragung zu den Orgelschulen

Der im Anhang abgebildete Fragebogen <sup>14</sup> wurde an der Hochschule für Musik und Theater “Felix Mendelssohn Bartholdy” Leipzig, der Hochschule für Kirchenmusik Dresden und der Musikhochschule Köln ausgefüllt. An dieser Stelle sei den Professoren Martin Strohäcker und Johannes Geffert und allen teilnehmenden Studierenden herzlich für ihre Unterstützung gedankt. Es war nicht das Ziel der Befragung, eine statistische Erhebung durchzuführen, sondern sich vielmehr ein aktuelles Bild zu Tendenzen und Meinungen zu verschaffen. Es ist dem Autor bewusst, dass sich aus den Ergebnissen kein repräsentatives, zuverlässiges Bild ermitteln lässt. Zudem sind bei der Beantwortung verschiedene Ungenauigkeiten zu bemerken gewesen. 36 Fragebögen wurden nahezu vollständig ausgefüllt zurückgegeben.

Die genannten Zahlen geben die Anzahl der jeweils zutreffenden Antworten an.

#### 1. Welche musikalischen Vorkenntnisse hatten Sie zu Beginn des Orgelunterrichts? (z. B. Klavier- oder anderer Instrumentalunterricht, Musiktheorie)

Klavierunterricht ausschließlich <sup>15</sup> : 11

Klavierunterricht und Musiktheorie: 6

Klavier und Holzblasinstrument: 3

Klavier und Streichinstrument: 3

Klavier, Chorgesang, Musiktheorie: 1

Klavier, Gesang, Blasinstrument: 2

Klavier, Musiktheorie, Blasinstrument: 3

Klavier, Musiktheorie, Streichinstrument: 1

Klavier, Cembalo: 1

E-Orgel, Blockflöte: 1

Posaune ausschließlich: 1

ohne Angabe: 3

#### 2. Wurden Sie in der Anfangsphase Ihres Orgelunterrichtes nach einer oder mehreren Orgelschulen unterrichtet? ja: 34 nein: 2

zu “ja”: -ein Befragter gab an: *aber nur ganz kurze Zeit (Unabhängigkeit Füße, Hände)* <sup>16</sup>

zu “nein”: -statt dessen sei im Unterricht mit ausgewählter Literatur gearbeitet worden <sup>17</sup>

-vor Aufnahme des Orgelunterrichts verwendete der Schüler autodidaktisch eine Schule <sup>18</sup>

#### 3. Wenn ja, nach welcher (welchen) :

Kaller: 9

Keller: 15

Tell: 6

Schweizer: 1

nach zwei Schulen <sup>19</sup>:

Ritter (gefolgt von Kaller): 1

Laukvik (und Keller): 1

<sup>14</sup>Die Fragebögen wurden anonym ausgefüllt. Nach den drei Ausbildungsstätten geordnet erhielten sie fortlaufend nummerierte Signaturen.

<sup>15</sup>Die genannte Unterrichtsdauer lag zwischen 1 und 12 Jahren.

<sup>16</sup>Fragebogen Sign. L15

<sup>17</sup>Fragebogen Sign. K8

<sup>18</sup>Vgl. Frage 14

<sup>19</sup>Zählung der eingeklammerten Orgelschulen erfolgte innerhalb der vorhergehend genannten

Keller und Tell: 1

**andere:**

Cho <sup>20</sup>: 1

Pierrou/ Bonfils <sup>21</sup>: 1

Peeters: 1

**4. Wenn Sie mit verschiedenen Lehrwerken gearbeitet haben, geschah dies :**

a) zeitgleich <sup>22</sup>: 7 <sup>23</sup>

b) abwechselnd <sup>24</sup>: 5

keine Angaben machten: 24 <sup>25</sup>

**5. Welche Gründe beeinflussten die Wahl der Orgelschule?**

a) Vorschlag des Lehrers: 29

b) eigene Initiative: 1

c) andere: 3 (z. B. spontanes Vorhandensein einer entsprechenden Orgelschule)

zu a) -es wurde angegeben, dass ein Lehrer selbst mit jener Schule gelernt hatte

-es gab den Hinweis darauf, die gewählte Schule sei bei einem Lehrer "Standard"

zu c) -zwei Befragte gaben als Gründe a) und c) an -ein Befragter verfügte bereits über die Ritter-Orgelschule, der Lehrer schlug dann die Schule Kallers vor

keine Angaben machten: 3

**6. Wie wurde mit der Orgelschule gearbeitet?**

a) fortlaufende Abarbeitung der einzelnen Nummern: 7

b) systematische Auswahl einzelner Übungen aus den Abschnitten: 15

c) lose Zusammenstellung nach ansteigendem Schwierigkeitsgrad: 10 <sup>26</sup>

keine Angaben machten: 4

**7. Wie verbindlich wurden die Vorgaben von Finger- und Fußsatz befolgt?**

a) absolut: 6

b) nach kritischer Anleitung des Lehrers: 23

c) nur teilweise bzw. recht frei: 3

d) überhaupt nicht: 0

zu a) -ein Befragter schrieb a) und b)

zu b) -drei Befragte notierten b) und c)

keine Angaben machten: 4

---

<sup>20</sup>Cho, Myung-Sa, *Orgelspiel für Anfänger*

<sup>21</sup>Pierrou, Noélie. Bonfils, Jean. *Nouvelle Méthode d'orgue*

<sup>22</sup>Drei Personen hatten allerdings kein anderes Lehr- oder Studienwerk angegeben, mit dem sie zeitgleich hätten arbeiten können.

<sup>23</sup>Einer der Befragten gab a) und b) an.

<sup>24</sup>Drei dieser Personen hatten unter Frage 3 überhaupt kein Lehrwerk genannt.

<sup>25</sup>Die Beantwortung der Frage entfällt für Nutzer nur einer einzigen Orgelschule.

<sup>26</sup>Eine befragte Person gab an, die Schule nicht komplett durchgearbeitet zu haben.

**8. Wie verbindlich wurden die Vorgaben bezüglich Interpretation (Artikulation u.a.) befolgt?**

- a) absolut: 4
- b) nach kritischer Anleitung des Lehrers: 24 <sup>27</sup>
- c) nur teilweise bzw. recht frei: 3
- d) überhaupt nicht: 0

zu a) -zwei Befragte gaben a) und b) an

zu b) -ein Befragter schrieb: b) und c)

keine Angaben machten: 5

**9. Gab der Lehrer eigene Kommentare im Hinblick auf Aufführungspraxis bzw. Spieltechnik? ja: 30 nein: 4**

keine Angaben machten: 2

**10. Hat Ihr Lehrer auch eigene Übungen im Unterricht verwendet? ja: 10 nein: 18**

keine Angaben machten: 8

**11. Welcher Organistengeneration gehört Ihr damaliger Orgellehrer an? <sup>28</sup>**

- a) geboren bis 1940: 5 <sup>29</sup>
- b) geboren bis 1965: 22
- c) geboren nach 1965: 8

keine Angaben machten: 2

**12. Benutzten Sie die Orgelschule als Literatursammlung für den Unterricht?**

- a) es wurde zunächst ausschließlich damit gearbeitet: 10
- b) es wurde von vornherein anderes Notenmaterial einbezogen <sup>30</sup>; 20 <sup>31</sup>
- c) es wurden nur regelrecht Übungen einschließlich Etüden aus der Schule genutzt: 4

keine Angaben machten: 2

**13. Haben Sie unter Umständen einzelne Teile der Orgelschule autodidaktisch erarbeitet?**

ja: 5 nein: 21 <sup>32</sup>

keine Angaben machten: 10

**Wenn ja, warum? -aus Neugier und Interesse (von 2 Personen geäußert)**

-kein Unterricht im 1. Jahr <sup>33</sup>

-die Übungen zur Walzentechnik und der Literaturteil waren von Interesse (Keller-Schule)

-die Ergänzung des Pedalexerzitiums war als Stilübung interessant

<sup>27</sup>Eine Person schrieb bezüglich der Kaller-Schule: *sofern (Interpretationsvorgaben) vorhanden*(L6)

<sup>28</sup>Die Gesamtzahl der Lehrer ergibt sich dadurch, dass auf einem Fragebogen zwei verschiedene Lehrer vermerkt sind.

<sup>29</sup>Eine befragte Person hatte zwei Lehrer, der Lehrer aus der Generation vor 1940 arbeitete mit der Ritter-Orgelschule, der Lehrer der Generation bis 1965 verwendete die Kaller-Schule.

<sup>30</sup>Dies bezieht sich auf ein Repertoire unterschiedlicher Komponisten.

<sup>31</sup>Genannt werden hier beispielsweise die *Acht kleine Präludien und Fugen*.

<sup>32</sup>Eine befragte Person fand lediglich Anlass, zur kurzfristigen Vorbereitung auf das liturgische Orgelspiel darin nach einfachen, kurzen Stücken Ausschau zu halten.

<sup>33</sup>Es wurde in diesem Zeitraum autodidaktisch mit der Kaller-Schule gearbeitet.

**14. Empfinden Sie die Arbeit mit einer Orgelschule als nutzbringend?**

- a) ja: 20
- b) nein: 2
- c) unentschieden: 5
- von eingeschränktem Nutzen: 5
- keine Angaben machten: 4

**15. Wie würden Sie heute die gleiche Frage aktuell beantworten?** Mit

- a) ja: 13
- b) nein: 3 <sup>34</sup>
- c) unentschieden: 2
- keine Angaben machten: 18 <sup>35</sup>

**16. Wie stark hat die Orgelschule Ihren Lernprozess beeinflusst?**

- a) sie war von deutlichem Einfluss: 5
  - b) sie hatte einen bestimmenden Anteil innerhalb verschiedener Einflüsse: 20
  - c) sie war von geringem Einfluss: 6
- Eine befragte Person bemerkte, es habe Einflüsse beim Lernen des Pedalspiels gegeben.  
keine Angaben machten: 4

**17. Brachte die Orgelschule Impulse für**

- a) Spieltechnik: 19
  - b) Interpretation/ musikalische Gestaltung: 4
  - c) Umgang mit dem Instrument Orgel: 9
- zu a) -2 Personen gaben a) und b) an -7 Befragte gaben a) und c) an -3 Befragte nannten a), b) und c). mit dem Zusatz "eher wenig"

keine Impulse: 1

Eine befragte Person bemerkte, Impulse gab es *nur durch die Stücke selbst, keine weitergehenden Erläuterungen oder Interpretationshinweise in der Orgelschule!* <sup>36</sup>

keine Angaben machten: 2

**18. Haben Sie auch mit anderen Studienwerken/ Sammlungen gearbeitet?** (z. B. Schneider, Pedalstudien; Riemann-Armbrust, Technische Studien; Keller, Schule des klassischen Triospiels)

mit nein antworteten: 15 <sup>37</sup>

keine Angaben machten: 15

Hermann Keller, Schule des klassischen Triospiels: 2

Fernando Germani, Pedaletüden außer diesen auch J. Langlais, Etüden sowie J. Fr. Doppelbauer, Etüden : 1

Flor Peeters, Pedalübungen: 1

Hans Klotz, 15 Pedalübungen: 1

Norbert Schmid, Schule der Choralimprovisation: 1

<sup>34</sup>Ein Befragter schreibt, seine Sicht dazu wäre heute durchaus kritisch.

<sup>35</sup>Diese Frage war nicht auf allen Fragebögen enthalten.

<sup>36</sup>Die Rede ist von Ernst Kallers Orgelschule.

<sup>37</sup>Ein Befragter gab an, später bei einem anderen Lehrer die Pedalstudien von Wolfgang Stockmeier gearbeitet zu haben.

## 19. Welche Wünsche/ Ansprüche hätten Sie heute an eine Orgelschule, wenn Sie deren Gestaltung beeinflussen könnten? Wünsche und Vorschläge zu

**Artikulation:** -*Hinweise Interpretation* <sup>38</sup>

**Aufführungspraxis:** -*historische Aufführungspraxis berücksichtigen* <sup>39</sup>

-... *Impulse für stilgerechtes Musizieren nach heutigen Erkenntnissen* <sup>40</sup>

-*aufführungspraktisch absolut aktuell* <sup>41</sup>

-*Es müsste einen "Laukvik für Anfänger" geben* <sup>42</sup>

Umso mehr verwundert, dass nur eine befragte Person angab, sich auch mit Jon Laukviks *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis* befasst zu haben. Den zahlreichen Äußerungen zufolge ist ein gründlicher Bedarf hinsichtlich dieses Themenkomplexes zu schlussfolgern.

**Didaktische Konzeption** -*systematischer Aufbau* <sup>43</sup>

-*didaktisch-technisch sinnvoll* <sup>44</sup>

-*den "Einstieg mit einfachen Mitteln wählen"* <sup>45</sup>

-*auf einander aufbauende Werke*

-*neue pädagogische Erkenntnisse berücksichtigend*

-*für verschiedene Altersklassen angelegt (unterschiedliche Schulen; auch kinderfreundlich aufbereitete Schulen)* <sup>46</sup>

-*pädagogisch wertvoller, motivierender* <sup>47</sup>

-*eine Schule darf nicht demotivierend sein, nicht bevormundend* <sup>48</sup>

-*dem Lehrer sollte die Möglichkeit gegeben werden, auf unterschiedliche Registrierungen, Anschlagsarten etc. sowie musikgeschichtliche Aspekte - Epochen + Komponisten ... einzugehen* <sup>49</sup>

Der Orgelschule Rolf Schweizers wird gelegentlich bescheinigt, Gefahren einer Bevormundung in sich zu bergen.

Hier wird deutlich, wie sich die Erwartungen hinsichtlich pädagogischer Ansätze seit dem Erscheinen der älteren Lehrwerke <sup>50</sup> entwickelt und verändert haben.

**Improvisation/ liturgisches Orgelspiel** -*Anleitung zum liturgischen Orgelspiel* <sup>51</sup>

-*Vermittlung von Grundkenntnissen im liturgischen Orgelspiel* <sup>52</sup>

-*Anregung zur Improvisation* <sup>53</sup>

-*Improvisationsanregungen z. B. Jazz und Gospel* <sup>54</sup>

-*Sie sollte primär zum Spielen eines Gottesdienstes befähigen (Choralspiel, Harmonisation + erste improvisatorische Fähigkeiten ausbilden)* <sup>55</sup>

Diese Wünsche stammen vorrangig von Nutzern der Schulen Hermann Kellers und Werner Tells. Der Autor der Dissertation ist der Auffassung, dass nicht nur Defizite, wie stilistische Einseitigkeit oder das Fehlen eines bestimmten Repertoires <sup>56</sup>, sondern außerdem aus dem Arbeitsprozess geborene

<sup>38</sup>Fragebogen Sign. K10

<sup>39</sup>Sign. K5

<sup>40</sup>Sign. D3

<sup>41</sup>Sign. L4

<sup>42</sup>Sign. D4

<sup>43</sup>Sign. L13

<sup>44</sup>Sign. L4

<sup>45</sup>Sign. L17

<sup>46</sup>Sign. K5

<sup>47</sup>Sign. K1

<sup>48</sup>Sign. L17

<sup>49</sup>Sign. L5

<sup>50</sup>Kaller, Keller, Tell

<sup>51</sup>Sign. D3

<sup>52</sup>Sign. D4

<sup>53</sup>Sign. L13

<sup>54</sup>Sign. L1

<sup>55</sup>Sign. L5

<sup>56</sup>vor allem das Spielen liturgischer Stücke, Ordinariumsgesänge, Versikel, Akklamationen betreffend



Ideen und Anregungen, den Wunsch nach Vertiefung bestimmter Kenntnisse hervorrufen.

- Literaturauswahl** -ansprechende Literaturbeispiele <sup>57</sup>  
 -von Anfang an musikalisch herausfordernde Stücke <sup>58</sup>  
 -Verweise auf ähnliche Literatur wie in der Schule <sup>59</sup>  
 -verschiedene Stilistiken (gute, repräsentative Komponisten und Werke) <sup>60</sup>  
 -Der Lehrer sollte im Allgemeinen die Etüden- und Stückauswahl ganz individuell für jeden Schüler auswählen (nach Vorkenntnissen, Lern-Tempo, etc.) <sup>61</sup>

Bemerkenswert ist, dass insbesondere die Literatúrauswahl der Orgelschule Ernst Kallers hier Kritik erfährt.

- Notwendigkeit von Orgelschulen** -eine neue Schule wäre schon gut und nur dann würde ich über den Einsatz einer Schule nachdenken <sup>62</sup>  
 -die Schule spielt eine eher nebensächliche Rolle <sup>63</sup>  
 -Ist eine Orgelschule erforderlich, überhaupt? <sup>64</sup>

Entgegen der zahlenmäßig belegbaren Bestätigung des Nutzens von Orgelschulen wurde diese verbal kaum ausgedrückt.

**Orgelbau** -Abschnitt zum Thema Orgelbau/ geschichte <sup>65</sup>

**Registrierung** -Hinweise zur Registrierung <sup>66</sup>

- Spieltechnik** -klare technische Vorgaben <sup>67</sup>  
 -gute Fingersatz-Anleitung, keine strengen Vorgaben <sup>68</sup>  
 -besondere Beachtung des unabhängigen Pedalspiels <sup>69</sup>  
 -Spieltechnikerklärungen (zunächst mit geeigneten Fingersatzvorschlägen/ Fußsatz) <sup>70</sup>

- Stilistische Information** -Berücksichtigung verschiedener Stilepochen <sup>71</sup>  
 -nicht nur Barockmusik <sup>72</sup>  
 -Stilempfinden <sup>73</sup>  
 -moderne Stilistik <sup>74</sup>

Hier wird das Bedürfnis erkennbar, in jeglicher Stilrichtung Informationen zu erhalten.

**Typografische Gestaltung** -modernes Design <sup>75</sup>

**Üben** -Hinführen zu konsequentem sinnvollen Üben <sup>76</sup>

---

<sup>57</sup>Sign. K11

<sup>58</sup>Sign. K6

<sup>59</sup>Sign. K9

<sup>60</sup>Sign. L13

<sup>61</sup>Sign. L11

<sup>62</sup>Sign. K5

<sup>63</sup>Sign. L16

<sup>64</sup>Sign. L3

<sup>65</sup>Sign. L8

<sup>66</sup>Sign. K8

<sup>67</sup>Sign. K10

<sup>68</sup>Sign. K9

<sup>69</sup>Sign. L5

<sup>70</sup>Sign. L8

<sup>71</sup>Sign. K10

<sup>72</sup>Sign. K6

<sup>73</sup>Sign. D1

<sup>74</sup>Sign. L1

<sup>75</sup>Sign. K6

<sup>76</sup>Sign. D6

-Hinweis auf Elemente, die am jeweiligen Stück gelernt werden können <sup>77</sup>

**Wissenschaftliche Information** -Verweise auf Bücher, Musikwissenschaftliches, ...? <sup>78</sup>

-Informationen zu Komponisten und verschiedenen Stilen vermitteln <sup>79</sup>

Rolf Schweizers Orgelschule hat diesbezüglich einen wichtigen und guten Impuls zu geben.

#### 4.2.2 Ergänzende Anmerkungen zu den Einzelfragen

- zu 2. (Wurden Sie in der Anfangsphase Ihres Orgelunterrichtes nach einer oder mehreren Orgelschulen unterrichtet?)

Ein Befragter äußerte aus der nachträglichen Betrachtung heraus folgende Überlegung: *Ich kenne nur die eigene Orgelschule <sup>80</sup> und merke erst jetzt beim Nachdenken darüber, dass sie durchaus Defizite haben könnte im Vergleich zu anderen Orgelschulen.* <sup>81</sup>

- zu 3. (Wenn ja, nach welcher (welchen)?)

Hermann Kellers *Kunst des Orgelspiels* geht aus dieser Befragung als die meistgenutzte Orgelschule hervor, gefolgt von Ernst Kallers Orgelschule. Gegenüber dieser regen Nutzung althergebrachter Lehrwerke ist die Nutzung des neuesten erhältlichen Lehrwerkes (Rolf Schweizer, Orgelschule) nur bei einem Befragten nachzuweisen. Ältere Lehrwerke halten sich demnach über lange Zeit im Gebrauch.

- zu 5. (Welche Gründe beeinflussten die Wahl der Orgelschule ?)

Es ließe sich schlussfolgern, dass die Auswahl einer Orgelschule im Wesentlichen vom Lehrer abhängt. Dieser hätte somit auch die Möglichkeit, eine vorteilhafte Lösung zu wählen.

- zu 6. (Wie wurde mit der Orgelschule gearbeitet?)

Wie bereits erkennbar wurde, werden beispielsweise in den Schulen von Werner Tell und Rolf Schweizer konkrete systematische Arbeitsvorgaben gemacht. Dem entsprach die Auskunft einzelner Befragter, mit einer systematischen Auswahl einzelner Übungen an den Abschnitten gearbeitet zu haben. Bei der Orgelschule Ernst Kallers, welche keine eindeutige Systematik vorgibt, waren die Verfahrensweisen entsprechend vielschichtiger (siehe weiter unten).

- zu 7. und 8. (Wie verbindlich wurden die Vorgaben von Finger- und Fußsatz befolgt?) (Wie verbindlich wurden die Vorgaben bezüglich Interpretation (Artikulation u.a.) befolgt?)

Der Großteil der Lehrer berücksichtigte, den Inhalt und Ansatz der Orgelschulen entsprechend zu hinterfragen und war somit zu konstruktiver Arbeit mit dem entsprechenden Lehrwerk bereit.

- zu 10. (Hat Ihr Lehrer auch eigene Übungen im Unterricht verwendet?)

Eine Einbeziehung eigener Übungen des Lehrers im Unterricht wird offensichtlich weniger praktiziert.

- zu 13. (Haben Sie unter Umständen einzelne Teile der Orgelschule autodidaktisch erarbeitet?)

Es wurde angegeben, 2x mit der Kaller-Schule, 2x mit der Schule von Keller und 1x mit Schweizers Orgelschule autodidaktisch gearbeitet zu haben. <sup>82</sup> Generell scheinen die Orgelschulen nicht unbedingt zum autodidaktischen Arbeiten einzuladen, bzw. waren die Anregungen des jeweiligen Lehrers im Unterricht ausfüllend und erschöpfend.

- zu 14. und 15. (Empfanden Sie die Arbeit mit einer Orgelschule als nutzbringend?) (Wie würden Sie heute die gleiche Frage aktuell beantworten?)

Mehrheitlich erschienen die Orgelschulen während der entsprechenden Situation den Befragten von Nutzen. Eine rückblickende Beurteilung diesbezüglich fiel differenzierter aus. Die Zahl derer,

<sup>77</sup>Sign. L6

<sup>78</sup>Sign. K9

<sup>79</sup>Sign. L2

<sup>80</sup>bezogen auf die Orgelschule von Ernst Kaller

<sup>81</sup>Sign. L6

<sup>82</sup>Beide letztgenannten sind nach Maßgabe der Verfasser zum autodidaktischen Arbeiten geeignet.

welche zu einem späteren Zeitpunkt rückschauend die Frage nach dem Nutzen mit ja beantworteten, war geringer.

zu 16. (Wie stark hat die Orgelschule Ihren Lernprozess beeinflusst?)

Es ist zu schlussfolgern, dass ein Arbeiten mit Orgelschulen zum Unterrichtsprozess gehört, aber keine vorrangige Bedeutung besitzt.

zu 17. (Brachte die Orgelschule Impulse für Spieltechnik, Interpretation/ musikalische Gestaltung, Umgang mit dem Instrument Orgel?)

Das Untersuchungsergebnis entspricht der Beobachtung einer technischen Orientiertheit von Orgelschulen. Man fühlt sich erinnert an die Aussage von Karen Voltz, dass die künstlerischen Lernbereiche in den Orgelschulen während des 19. Jahrhunderts meist der Verantwortung des Lehrers überlassen waren. In der Gegenwart haben die spieltechnischen Aspekte und der theoretische Bereich der Orgelkunde innerhalb der Orgelschulen der Befragung zufolge mehr Impulse geliefert als es im Bereich der Interpretation geschah.

zu 18. (Haben Sie auch mit anderen Studienwerken/ Sammlungen gearbeitet?)

In zwei Fällen wurde mit Hermann Kellers *Schule des klassischen Triospiels* gearbeitet <sup>83</sup>. Fernando Germanis Pedaletüden kamen neben den Orgelschulen von Ernst Kaller und Jean Langlais zur Anwendung. Flor Peeters Pedalübungen wurden in Ergänzung zur Orgelschule von Bonfils genutzt. Der Benutzer der Schweizer-Orgelschule arbeitete auch mit Norbert Schmidts *Schule der Choralimprovisation*.

### 4.2.3 Zu dem sich aus den Fragebögen ergebenden Bild der einzelnen Orgelschulen

84

Wie sich herausstellte, arbeiteten die befragten Personen lediglich mit 4 praktischen Orgelschulen aus dem Bereich der von mir betrachteten Lehrwerke. Es handelt sich um die Orgelschulen von Ernst Kaller, Hermann Keller, Werner Tell und Rolf Schweizer. Unter die Rubrik "Andere" wurden die Orgelschulen von Jean Bonfils, Myung-Sa Cho und Flor Peeters eingeordnet, welche von Autoren nicht deutschsprachiger Länder verfasst worden sind.

#### Kaller

- a) In 6 Fällen geschah die Auswahl der Orgelschule auf Vorschlag des jeweiligen Lehrers. 2 Personen verwiesen auf andere Gründe. <sup>85</sup>
- b) 2 befragte Personen gaben an, autodidaktisch mit der Schule gearbeitet zu haben.
- c) 7 Lehrer gaben während der Arbeit mit dem Lehrwerk eigene Hinweise.
- d) 5 Schüler empfanden das Arbeiten mit der Schule als nutzbringend, 1 Person sah kaum Nutzen, 1 Person äußerte sich unentschieden. <sup>86</sup>
- e) 3 Befragte erhielten Impulse zur Spieltechnik, 1 Person zum Umgang mit der Orgel.
- f) Systematisch gearbeitet zu haben, gaben 4 Befragte an, in einfach fortlaufender Reihenfolge 1 Person und in lose ausgewählter Folge <sup>87</sup> 3 Personen.
- g) In 3 Fällen wurde besagte Orgelschule zunächst ausschließlich, in 3 Fällen mit Ergänzung durch andere Materialien und in 1 Fall lediglich unter dem Aspekt des Arbeitens an enthaltenen Übungen verwendet.
- h) 2 Befragte sprachen dem Lehrwerk deutlichen Einfluss, 3 einen bestimmenden innerhalb verschiedener Einflüsse und 2 einen geringen Einfluss zu.

<sup>83</sup>in Kombination mit der Orgelschule von Ernst Kaller und *Ars organi* von Flor Peeters

<sup>84</sup>Anhand von jeweils 8 Punkten (Buchstaben a-h) folgt eine Gegenüberstellung der relevanten Lehrwerke.

<sup>85</sup>Eine Person davon verband diese Begründung zudem mit dem gegebenen Hinweis des Lehrers.

<sup>86</sup>Eine befragte Person, welche die Schule von Keller als für sich nicht nutzbringend einstufte, stellte die Frage: *Ist eine Orgelschule erforderlich, überhaupt?*

<sup>87</sup>nach ansteigendem Schwierigkeitsgrad

**Keller**

- a) Die Auswahl der Orgelschule geschah bis auf einen Fall ausschließlich auf Vorschlag des jeweiligen Lehrers.
- b) 2 befragte Personen gaben an, autodidaktisch mit der Schule gearbeitet zu haben.
- c) 12 Lehrer gaben während der Arbeit mit dem Lehrwerk eigene Hinweise, 2 Lehrer hingegen nicht.
- d) Eine Mehrzahl von 8 Schülern empfand damals das Arbeiten damit als nutzbringend, 2 Schüler sahen keinen Nutzen darin. 2 Schüler äußerten sich unentschieden und 3 Schüler sahen eingeschränkten Nutzen.
- e) 7 Befragte erhielten zur Spieltechnik Impulse, 1 Person für die Interpretation sowie 5 Personen zum Umgang mit der Orgel.
- f) Systematisch gearbeitet zu haben, gaben 7 Befragte an, in einfach fortlaufender Reihenfolge 1 Person und in lose ausgewählter Folge 3 Personen.
- g) In 2 Fällen wurde zunächst ausschließlich, in 11 Fällen durch Ergänzung anderer Materialien und in 2 Fällen lediglich unter dem Aspekt des Arbeitens an enthaltenen Übungen besagte Orgelschule verwendet.
- h) 1 Befragter sprach dem Lehrwerk deutlichen Einfluss, 10 sprachen einen bestimmenden Einfluss innerhalb verschiedener Einflüsse und 3 befragte Personen einen geringen Einfluss zu.

**Tell**

- a) Die Auswahl der Orgelschule geschah in allen Fällen auf Vorschlag des jeweiligen Lehrers.
- b) Keine befragte Person gab an, autodidaktisch mit der Schule gearbeitet zu haben.
- c) Alle jeweiligen Lehrer gaben eigene Hinweise während der Arbeit mit dem Lehrwerk.
- d) Die Mehrzahl der Schüler (4) empfand früher das Arbeiten damit als nutzbringend, lediglich 1 Schüler äußerte sich unentschieden.
- e) Alle Befragten gaben an, Impulse für die Spieltechnik erhalten zu haben.
- f) Systematisch arbeiteten 2 Befragte, in einfach fortlaufender Reihenfolge ebenso 2 und in lose ausgewählter Folge 1 Befragter mit dieser Schule.
- g) In 2 Fällen wurde die besagte Orgelschule zunächst ausschließlich, in 2 Fällen mit Ergänzung durch andere Materialien und in 1 Fall lediglich unter dem Aspekt des Arbeitens an enthaltenen Übungen verwendet.
- h) 1 Befragter sprach dem Lehrwerk deutlichen Einfluss, 4 andere einen bestimmenden innerhalb verschiedener Einflüsse zu.

**Schweizer** (1 Benutzer)

- a) Die Auswahl der Orgelschule geschah auf Vorschlag des Lehrers.
- b) Die befragte Person arbeitete auch aus eigenem Interesse und Neugier autodidaktisch mit der Schule.
- c) Der Lehrer gab eigene Hinweise während der Arbeit mit dem Lehrwerk.
- d) Der Schüler empfand das Arbeiten damit zum damaligen Zeitpunkt als nutzbringend.
- e) Impulse erhielt der Befragte für Spieltechnik und Interpretation.
- f) Es wurde systematisch mit der Schule gearbeitet.
- g) Zunächst wurde ausschließlich diese Orgelschule und kein anderes Notenmaterial verwendet.
- h) Der Befragte nahm einen bestimmenden Einfluss des Lehrwerkes innerhalb verschiedener Einflüsse wahr.

**Andere**

- a) Die Auswahl der Orgelschulen geschah in allen Fällen auf Vorschlag des Lehrers.
- b) Keine der befragten Personen arbeitete autodidaktisch mit der Schule.
- c) Zwei der entsprechenden Lehrer gaben während der Arbeit mit dem Lehrwerk eigene Hinweise. Im Falle der Peeters-Orgelschule verzichtete der Lehrer darauf.
- d) 2 Schüler empfanden damals das Arbeiten mit der Schule nutzbringend, 1 Schüler äußerte sich unentschieden.
- e) 3 Befragte erhielten zur Spieltechnik Impulse, 2 Personen für die Interpretation sowie 2 Personen zum Umgang mit der Orgel.
- f) Es wurde in 1 Fall systematisch und in 2 Fällen in einfach fortlaufender Reihenfolge mit den Schulen gearbeitet.
- g) Bei 2 Befragten wurde ausschließlich diese Orgelschule und bei 1 anderes Notenmaterial zusätzlich verwandt.
- h) Unter den Befragten nahm im einzelnen 1 einen deutlichen Einfluss <sup>88</sup>, 1 einen bestimmenden Einfluss des Lehrwerkes innerhalb verschiedener Einflüsse <sup>89</sup> und 1 einen geringen Einfluss <sup>90</sup> wahr.

**Zusammenfassung in Zahlenwerten**

- a) In 80% der Fälle wurde die Schule nach Vorschlag des Lehrers ausgewählt. <sup>91</sup>
- b) 14% der Befragten arbeiteten auch zeitweilig autodidaktisch mit der Orgelschule.
- c) In 75% der Fälle gab der Lehrer eigene Hinweise zur Arbeit mit dem Lehrwerk. <sup>92</sup>
- d) 55% der Schüler empfanden die Arbeit mit der Schule als nutzbringend. <sup>93</sup>
- e) Die Befragten erhielten Impulse für:
  - a. Spieltechnik: 53%
  - b. Interpretation: 11%
  - c. Umgang mit der Orgel: 25%
- f) Mit der Orgelschule wurde gearbeitet
  - a. in fortlaufender Reihenfolge: 20%
  - b. mit systematischer Auswahl: 42%
  - c. lose nach ansteigendem Schwierigkeitsgrad zusammengestellt: 28%
- g) Wie wurde das in der Orgelschule enthaltene Notenmaterial für den Unterricht genutzt?
  - a. es wurde zunächst ausschließlich damit gearbeitet: 28%
  - b. Einbeziehung anderen Notenmaterials von vornherein: 47%
  - c. nur regelrechte Übungen aus der Schule genutzt: 11%
- h) Die Befragten nahmen wahr
  - a. einen deutlichen Einfluss: 14%
  - b. einen bestimmenden Einfluss des Lehrwerkes innerhalb verschiedener Einflüsse: 55%
  - d. einen geringen Einfluss: 17%

Die hier dokumentierten Ergebnisse werden im abschließenden Kapitel "Gedanken zum Umgang mit Orgellehrwerken in der Zukunft" berücksichtigt und in ein zusammenfassendes Resümee integriert.

---

<sup>88</sup>Bonfils

<sup>89</sup>Cho

<sup>90</sup>Peeters

<sup>91</sup>8% der Lehrer waren älter als Jahrgang 1940, 58% älter als Jahrgang 1965, 20% der Lehrer sind nach 1965 geboren worden.

<sup>92</sup>In 8% der Fälle tat er es nicht.

<sup>93</sup>6% erkannten keinen Nutzen.



## 4.3 Persönliche Erfahrungen des Verfassers in der Unterrichtspraxis

### 4.3.1 Rückblick auf die eigene Wahrnehmung von Lehrmaterial innerhalb des Orgelunterrichtes

Vor Beginn des Orgelunterrichtes hatte ich bereits bei einem Privatmusiklehrer Grundkenntnisse des Klavierspiels erworben <sup>94</sup>. Es ging daraus vor allem ein mit Begeisterung für das Musizieren verbundenes Interesse hervor.

Mit etwa 11 Jahren nahm ich den Unterricht im Orgelspiel auf. Die Unterrichtsarbeit begann anhand von Werner Tells *Schule des gottesdienstlichen Orgelspiels*. Am Beginn standen die Pedalübungen mit wechselnden Fußspitzen, gefolgt von der Erarbeitung zweistimmiger Choralsätze mit einer Stimme im Pedal. Die Pedalübungen zum Absatzspiel gingen einher mit dem Spiel einstimmiger Choralmelodien im Pedal. Es folgten dreistimmige Choralsätze mit langen Notenwerten im Pedal. Ergänzend wurde mit dem Band *88 einfache Choralsätze* <sup>95</sup> gearbeitet. <sup>96</sup> Einige Sätze gehen in der linken Hand nicht über den Fünftenraum hinaus. <sup>97</sup> Aus Hermann Kellers *Kunst des Orgelspiels* vertieften “Die ersten Pedalübungen” Nr. 7 - 27 und die Übungen zum Kadenzenspiel Nr. 36-41 die Grundlagen für das Zusammenspiel von Manual und Pedal. Zur Übung der Phrasierung wurden die bei Hermann Keller enthaltenen zweistimmigen Manualiter-Kompositionen von Michael Praetorius (Benedicamus) und Jean Francois Dandrieu (Duo) gespielt. Als Grundartikulationsart wurde das Legato gefordert, lediglich bei anders lautenden Artikulationsbezeichnungen gab es Abweichungen.

Die Auswahl der Orgelschulen erfolgte durch den Orgellehrer. Anfang der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts standen auf dem Gebiet der damaligen DDR Orgellehrwerke nur in begrenzter Auswahl zur Verfügung. Ernst Kallers Orgelschule war im Handel nicht mehr erhältlich, jedoch teilweise über Bestände öffentlicher Musikbibliotheken zugänglich. Es wurde im Allgemeinen mit den Schulen von August Gottfried Ritter, Hermann Keller und Werner Tell gearbeitet. Als Unterrichts- und Übungsinstrument stand eine barockisierte Wilhelm-Sauer-Orgel mit 2 Manualen und 15 Registern auf mechanischen Kegelladen <sup>98</sup> zur Verfügung. Nach etwa einem Jahr wurde ein Lehrerwechsel notwendig. Mein Orgellehrer erteilte mir nun zudem Klavierunterricht. Eine verbindliche und gründliche Erarbeitung von Fingersätzen wurde zu diesem Zeitpunkt zur vordringlichen Aufgabe. Aus Hermann Kellers Orgelschule wurden zunächst Jean-Francois Dandrieus *Magnificat* und die Fughette “Herr Jesu Christ, dich zu uns wend” BWV 749 gespielt. Neben dem *Pedalexercitium* BWV 598 erarbeitete ich aus dieser Orgelschule noch Max Regers Pastorale aus Op. 59. Es folgte eine Auswahl aus den *8 kleinen Präludien und Fugen* (Werner Tells Vorschlag folgend (TELL, 1950, Vorwort)), aus den Choralbearbeitungen der Sammlung *80 Choralvorspiele deutscher Meister des 17. und 18. Jahrhunderts* <sup>99</sup> und aus Johann Sebastian Bachs *Orgel-Büchlein*. Über Felix Mendelssohn Bartholdys Präludium und Fuge G-Dur Op. 37/ 2 führte der Unterricht zum Pièce d’orgue, BWV 572. Der Unterricht erfolgte vorwiegend an einer neuen, großen Konzertorgel. So war es möglich, sämtliche Registerfamilien und verschiedenste moderne Spielhilfen kennen zu lernen. Zeitgleich wurde in der Musikschule der Kurs Musiklehre belegt.

Ab der 9. Klasse erfolgte der Orgelunterricht beim Nachfolger Werner Tells. Bis zur Aufnahme des Kirchenmusikstudiums beschränkte sich der Orgelunterricht fast ausschließlich auf das Orgelliteraturspiel. An der Orgelimprovisation wurde im Grunde nicht gearbeitet. Das Spiel von Chorälen wurde anhand des Choralbuchs erarbeitet.

<sup>94</sup>einfache musiktheoretische Grundlagen inbegriffen

<sup>95</sup>Theophil Rothenberg, 88 einfache Choralätze für Orgel, Klavier, Harmonium. Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1972

<sup>96</sup>Den dort enthaltenen zwei- bis dreistimmigen Sätzen ist jeweils eine Intonation vorangestellt.

<sup>97</sup>Ein zweiter Band *66 einfache Choralätze* enthält leicht spielbare Choralätze für Schüler, denen ein vierstimmiges Choralbuch noch zu große Schwierigkeiten bereitet.

<sup>98</sup>Die Pedalklavatur hat einen Umfang bis d’ und ist gemäß damaliger Sauerscher Bauart nicht geschweift gebaut, mit gleichlangen Obertasten für die Semitonien. Der Manualumfang reicht bis f3.

<sup>99</sup>Hrsg. Hermann Keller. Peters, Leipzig

### 4.3.2 Die Arbeit mit Orgellehrwerken beim Elementarunterricht eigener Schüler

In unmittelbarem Anschluss an das Kirchenmusikstudium stand ich vor der Aufgabe, innerhalb der Dienstverpflichtung als hauptamtlicher Kirchenmusiker Orgelunterricht zu erteilen. Vorgegebene Zielsetzung war ausschließlich die Begleitung des Gemeindegesanges. Da es sich größtenteils um Jugendliche im schulpflichtigen Alter handelte, wollten die anstellenden Gemeinden eine baldige Einsatzmöglichkeit im Gottesdienst garantiert wissen. Die bei den Schülern vorhandenen Kenntnisse zeigten ein breites Spektrum. Sie reichten von einfachster Befähigung im Klavier- oder Keyboardspiel bis hin zu hohem Niveau innerhalb der Oberstufe der Musikschule im Falle einer Akkordeonistin. Einige Schüler hatten keinerlei Kenntnis von einem Tasteninstrument. In diesen Fällen begann ich mit elementarem Klavierunterricht. Lediglich in zwei Fällen besaßen Schüler Vorkenntnisse im Orgelspiel<sup>100</sup>. Ausgehend von den unterschiedlichen Ansatzpunkten versuchte ich, auf jeden einzelnen Schüler individuell mit der Aufgabenstellung einzugehen. Ich griff auf mir damals zur Verfügung stehende Materialien zurück.

Das Spiel zwei- bis dreistimmiger Choralsätze war ein wichtiger Arbeitsschwerpunkt. Aus Christian Heinrich Rincks *Practischer Orgelschule* traf ich eine Auswahl vom Abschnitt "Zwölf zweistimmige Vorübungen", kombiniert mit "Ersten Übungen im Zusammenspiel" in der Schule von Hermann Keller. Werner Tells Übungen schaffen hervorragende Voraussetzungen für den Einstieg in das leichte Triospiel. Das Choralbuch zum Evangelischen Gesangbuch hat mit der Aufnahme dreistimmiger Sätze einen sinnvollen praktischen Ansatz realisiert. Nach meiner Erfahrung ist bedauerlicherweise eine Reihe dieser Sätze für den Anfangsunterricht nicht brauchbar. Für einige Beispiele des neuen geistlichen Liedes schrieb ich selbst einfache Sätze.

Aus den in Ernst Kallers Orgelschule enthaltenen Übungen nutzte ich unter anderem den ersten Teil der *Pastorale* von Domenico Zipoli, das Präludium in d von Johann Caspar Ferdinand Fischer<sup>101</sup> sowie Verse aus Samuel Scheidts *Cantio sacra* "Vater unser im Himmelreich". Aus der "Zweiten Abteilung"<sup>102</sup> in August Gottfried Ritters Orgelschule ließen sich geeignete vierstimmige Übungen einbeziehen, wie etwa ein kurzes Vorspiel "Nun ruhen alle Wälder" von Heinrich Wilhelm Stolze mit Orgelpunkt und Passagen sich abwechselnder Füße.

Jüngere Schüler ließ ich eine kleine Auswahl geeigneter Stücke aus einer ursprünglich für elektronische Orgel bestimmten Schule<sup>103</sup> spielen. Dies hatte den Vorteil, zur Abwechslung Stücke mit periodischer Struktur und eingängiger Melodik einbeziehen zu können.<sup>104</sup>

Ein Übergang zu den Choralvorspielen Johann Christoph Bachs und Johann Pachelbels war an dieser Stelle günstig realisierbar. Nun konnten ebenso die einfacheren Bearbeitungen aus Johann Sebastian Bachs *Orgel-Büchlein* gearbeitet werden. Des weiteren stellten die *8 kleinen Präludien und Fugen* ein angemessenes Studienmaterial dar.

Ulrich Mahlert schreibt über die Arbeitsweise zahlreicher Instrumentalpädagogen: *Viele von ihnen sammeln leidenschaftlich Materialien aus verschiedensten Werken. Sie erproben immer wieder Neues, kombinieren Stücke, Übungen, Modelle, Strategien aus dieser und jener Schule und entwerfen auf diese Weise letztlich für jeden Schüler einen individuellen "Lehr-Gang".* (MAHLERT, 2002b, S. 1)

Wie sich bereits andeuten ließ, ergab sich innerhalb meiner damaligen unterrichtspraktischen Situation die Notwendigkeit, einen über eine einzelne Orgelschule hinausgehenden Lehrgang für den jeweiligen Schüler zusammenzustellen. Dies stellte sich im Verlauf als ein dynamischer Prozess heraus.

Aus Unterrichtserfahrungen mit Studienanfängern an der Musikhochschule heraus lassen sich vorrangig mögliche Mängel der studienvorbereitenden Ausbildung benennen. Diese konzentrieren sich insbesondere auf

#### 1. Ausbildung der Spieltechnik

Ein geübter Umgang mit festgelegten Fingersätzen ist nicht immer gewährleistet. Die Praxis des Pedalspiels weist mitunter Unsicherheiten auf. Dies bezieht sich auf Grundsätzliches, wie Haltung, Spielbewegungen und einer effizienten Einrichtung der Applikatur. Oftmals mangelt es an der Konsequenz bei der praktischen Umsetzung.

<sup>100</sup>Ein Schüler hatte bisher ausschließlich vierstimmige Sätze auf behelfsmäßige Weise aus dem Choralbuch gespielt.

<sup>101</sup>dort "Übung in d-Moll" genannt

<sup>102</sup>"Das Pedalspiel."

<sup>103</sup>Rolf Scheffau. *Praktische Schule für Elektronische Orgel*. Schott, Mainz 1970

<sup>104</sup>z. B. *Drehorgelweise* von Frank Humbert (1870-1936); *Ländliches Lied* von Alexander Gretchaninoff (1864-1956)

## 2. reflektierte Ausführung von Phrasierung und Artikulation

Beobachtet wurde die weitgehend vorhandene Bereitschaft, sich in den Anfängen nach Vorgaben hinsichtlich Artikulation und Phrasierung zu orientieren. Die Konsequenz in deren Umsetzung und die Übertragung auf eine Komposition im gesamten Umfang stellt eine wichtige Arbeitsaufgabe dar. Die analytische Kompetenz ist unterschiedlich ausgebildet. In vielen Fällen kann der Zusammenhang zwischen Kompositionsstruktur und artikulatorischer Gestaltung eigenständig nicht komplett reflektiert werden. Sind keine Bezeichnungen zur Artikulation im Druckbild vorhanden, ergeben sich häufig Unsicherheiten.

## 3. mangelndes Training im sich selbst kontrollierenden Zuhören.

Vor allem im rhythmischen Bereich treten Unsicherheiten zutage, die mancher Schüler zunächst nicht wahrzunehmen scheint<sup>105</sup> Die Entwicklung der inneren Vorstellungskraft voran zu bringen, stellt einen wichtigen Prozess innerhalb des Unterrichtes dar.

Im Unterricht tut sich des Öfteren die Frage auf: *Wie soll ich das am Besten üben?* Hinsichtlich individueller anatomischer und psychischer Gegebenheiten lassen sich diesbezügliche Fragen meist nur in der direkten Unterrichtssituation klären.

Es sei festgestellt, dass sich die Beobachtungen hinsichtlich der Schüler nicht absolut generalisieren lassen. Die Schüler, welche nicht mit den beschriebenen Problemstellungen zu kämpfen haben, sind mit hoher Wahrscheinlichkeit aufgrund einer vorteilhaften Lehrsituation bzw. einer entsprechenden Begabung begünstigt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die eigenen Erfahrungen im unterrichtspraktischen Umgang mit Orgelschulen einen offenen und relativ freien Umgang mit den Lehrwerken widerspiegeln. Es wird die grundsätzliche Tendenz, neben der Orgelschule anderes Unterrichtsmaterial einzubeziehen deutlich. Der folgende Abschnitt wird Gründe dafür benennen.

# 4.4 Reflexionen zur Aktualität von Orgelschulen

## 4.4.1 Sind Orgelschulen heute zeitgemäß? Entsprechen sie der heutigen instrumentalpädagogischen Praxis?

Hermann Keller schrieb: *Es ist das Schicksal jeder Schule, einmal zu veralten, hat sie doch in erster Linie der Gegenwart und ihren besonderen Aufgaben zu dienen.* (KELLER, 1941, Vorwort) Wenn Gerhard D. Wagner über die heute verbreiteten Orgelschulen äußert, dass *die meisten von ihnen in verschiedener Hinsicht veraltet sind* (WAGNER, 1973, S. 4), trifft diese Aussage aktuell auch für Hermann Kellers Orgelschule zu. Auf einem der im Zusammenhang mit dieser Dissertation ausgefüllten Fragebögen wurde die Orgelschule von Friedhelm Deis als veraltet bezeichnet.<sup>106</sup>

Obleich hinsichtlich der methodischen Anlage und stilistischen Korrektheit verschiedene Probleme erkennbar werden, sind einige bewährte Lehrwerke dennoch von zeitlosem Wert. In einem Brief an Karl Hasse äußerte Karl Straube einmal, dass es erstaunlich sei, *wie früh schon die Wissenden unter den Organisten sich in ihren Orgelschulen bemühten, die Probleme der Orgelspielkunst zu durchdenken, um Wendung zum Besseren und Rückkehr zur Kunst herbeizuführen.* (STRAUBE, 1952, S.113)

Adelheid Lamersdorf fragte nach bestimmten Entwicklungen im Orgelspiel, durch welche die Neukonzeption von Orgelschulen nötig wird. Sie stellt fest: *Orgelschulen reagieren auf die sich ändernden Anforderungen an die Organisten und spiegeln die musikalischen und spieltechnischen Probleme ihrer Zeit wider.* (LAMERSDORF, 1990, S. 9)

Bedingungen und Zielsetzungen des Orgelunterrichts waren für Entstehung und Verbreitung von Orgelschulen zu jeder Zeit von Bedeutung.<sup>107</sup> Von Anton Bruckner ist bekannt, dass dieser mit Aufnahme seiner Lehrtätigkeit im Jahr 1868 am Konservatorium in Wien die Orgelschule Christian Heinrich Rincks durch die *Grosse Orgelschule* von Johannes Evangelist Habert<sup>108</sup> ersetzte, da diese den dortigen Verhältnissen besser entsprach (DRAGT, 1983, S. 70).

<sup>105</sup>Für einen auf rhythmischem Gebiet unsicheren Schüler kann eine zu frühe Beschäftigung mit der inegalen Spielweise unter Umständen kontraproduktiv wirken. Ein "rhythmisiertes Üben" aus spieltechnischer Zielsetzung heraus hat sich hingegen oft als sinnvoll und praktikabel erwiesen.

<sup>106</sup>Fragebogen L15

<sup>107</sup>Man erinnere sich an die anfänglich ablehnende Haltung der Seminarmusiklehrer in Süddeutschland, die fortschrittliche Orgelschule A. G. Ritters einzuführen.

<sup>108</sup>*Praktische Orgelschule* Op. 16, Breitkopf & Härtel Leipzig, 1887/ 1891

Noch immer ist ein Großteil älterer Lehrwerke erhältlich und wird im Unterricht verwendet. Dies bestätigte die vom Autor durchgeführte Befragung. Es existiert heute *eine Reihe von ganz unterschiedlichen Lehrwerken ..., die alle das gleiche Ziel haben, den Schülern die Technik des Orgelspiels zu vermitteln.* (LAMERSDORF, 1990, S. 1) Diese Aussage bezieht sich auf eine Schwerpunktsetzung des Orgelunterrichtes beim Orgelliteraturspiel.

Die Orgelschule Joseph Schildknechts erlangte nach Jaap Dragts Einschätzung im Verlauf von mehr als 70 Jahren den Ruf eines international anerkannten Standardwerkes mit Veröffentlichungen in englischer und in französischer Sprache (DRAGT, 1983, S. 20). Sie bildet in ihrer überarbeiteten Fassung *eine Verbindung zum Orgelunterricht des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.* (LAMERSDORF, 1990, S. 20) Laut Maximilian Zweimüller sind *Die heute vorhandenen Unterrichtswerke für Orgel ... entweder Neuauflagen von Orgelschulen aus dem 19. Jahrhundert oder sie basieren zumindest auf solchen.* (ZWEIMÜLLER, 1988, S. 85) Der als Seminarmusiklehrer tätige Schildknecht hatte ehemals schon zu Lebzeiten eine teilweise gründliche Redigierung seines Lehrwerkes gefordert.

109

Nach Einschätzung Adelheid Lamersdorfs wurde in der von Arthur Piechler vorgenommenen Überarbeitung der Orgelschule Johann Georg Herzogs kein konsequenter Einklang erzielt (LAMERSDORF, 1990, S. 178): die in der Einleitung besprochenen Gebiete Registrierung, Orgelbau und Geschichte der Orgelkunst sind von der Orgelbewegung des 20. Jahrhunderts geprägt, während die übrigen Inhalte der Orgelschule eher dem 19. Jahrhundert verhaftet sind. Adelheid Lamersdorf wirft die Frage auf, welche Gründe für das Festhalten an älteren Lehrwerken Ausschlag geben können, kommt diesbezüglich jedoch zu keiner Aussage.

Ewald Kooiman stellt fest (KOOIMAN, 1989b, S. 248), dass sich die in den U.S.A. ambitioniert betriebene Orgelpädagogik deutlich in Umfang und Gestalt des veröffentlichten Studienmaterials niederschlägt<sup>110</sup>. Mit Ausnahme von Everet Jay Hiltys *Principles of organplaying* enthalten die US-amerikanischen Lehrwerke eine geschickt und vielfältig gestaltete Auswahl an Unterrichtsliteratur. Den deutschen Orgellehrwerken des 20. Jahrhunderts ist, ausgenommen Rolf Schweizer und Friedhelm Deis, eine solche Vielfalt nicht eigen. Ewald Kooiman weist darauf hin, dass Rolf Schweizer sowohl für das Manualiterspiel wie das Pedalspiel ausgezeichnetes Material bietet, von dem auch Organisten, welche schon länger in der Praxis tätig sind, profitieren können (KOOIMAN, 1989b, S. 253).

Die Beschaffung qualitätvoller Urtextausgaben ist meist kostenintensiv. Dem gegenüber stehen Sammelbände für den praktischen liturgischen Gebrauch von häufig geringerem editorischen Wert. Eine verantwortungsvolle Edition im Zusammenhang mit einer Orgelschule, welche eine gute Literaturauswahl bietet, stellt eine gute Alternative dar. Ein nennenswertes Beispiel hierfür ist der Notenband zu Jon Laukviks *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*.

Daniel Gottlob Türk hob am Ende des 18. Jahrhunderts die Notwendigkeit verschiedenartiger kompositorischer Vorbilder innerhalb einer qualifizierten Ausbildung hervor: *Man muß daher dem Scholaren durch die Abwechslung nützlich zu werden suchen; denn die Mannigfaltigkeit gewährt überhaupt mehrere Vortheile. Sie unterhält, vergnügt mehr, giebt Anlass zu nützlichen Regeln, Vergleichen, Anwendungen.* (TÜRK, 1789, S. 18)

Wie bereits festgestellt dienten in den Lehrwerken des späten 17. und des 18. Jahrhunderts enthaltene Kompositionen als Lehrstücke für das Improvisations- und Kompositionshandwerk. Werner Tell griff diesen Ansatz wieder auf, in dem er in seine *Improvisationslehre* verschiedene Ausschnitte aus Orgelkompositionen aufnahm. Der Studierende solle anhand der ihm gedruckt vorliegenden Orgelliteratur, welche in ihrem Stil auf Entstehung durch Improvisation schließen lässt, Anregungen erhalten. In der heutigen Ausbildung und bezüglich der Lehrwerkskonzeption hat sich eine spezielle Differenzierung in die Sparten Orgelliteraturspiel und Orgelimprovisation ergeben. Hingegen beobachtet Heiner Klug im Bereich der Jazz-Klavierschulen eine andere Entwicklung: *Vergleicht man aktuelle Lehrwerke des Jazz mit Klavierschulen des 18. Jahrhunderts, zeigen sich verblüffende Übereinstimmungen. In den Jazz-Klavierschulen lebt die alte Form von Handwerkslehren wieder auf, wie sie als grundlegend verschieden von heutigen klassischen Klavierschulen charakterisiert wurde.* (KLUG, 2001, S. 193) Der Schüler solle sich nicht ausschließlich auf darin abgedruckte Beispiele beschränken, sondern *diese als Ausgangspunkt für eigene Weiterentwicklungen* (KLUG, 2001, S. 194) wählen. Diese Lehrwerke seien, *ebenso wie die alten Klavierschulen, nicht nach motorischer, sondern nach musikstruktureller*

<sup>109</sup>Dieses erlebte dann insgesamt drei Umarbeitungen (1909 von Max Springer, 1935 von Otto Dunkelberg [unter Mitarbeit von Hermann Keller, Leo Söhner und Carl Elis] sowie 1968 von Hermann Schroeder).

<sup>110</sup>Das umfangreichste Werk ist die bereits 1937 erschienene *Methode of Organ Playing von Harold Gleason*, welche von Catherine Crozier Gleason in der 7. Auflage gründlich ergänzt wurde und heute nach wie vor erhältlich ist.

Komplexität geordnet. (KLUG, 2001, S. 194)

Es vornehmlich Aufgabe des Lehrers, verantwortungsvoll mit Orgelschulen umzugehen. *Auch die beste Schule entbindet den Lehrer nicht, je nach Fähigkeit des Schülers zu entscheiden, wo er etwas überspringen oder weiteren Stoff zusätzlich beiziehen sollte.* (BRYNER-KRONJÄGER und SCHWARZENBACH, 1997, S. 43) Anselm Ernst schreibt: *Der Instrumentallehrer sollte dem Schüler helfen, Orientierungen zu gewinnen, sich zu beschränken und bewußt auszuwählen.* (ERNST, 1991, S. 17)

Jede Instrumentalschule widerspiegelt methodische Präferenzen ihres Autors und dessen musikalischen Kosmos. Rolf Schweizer beispielsweise teilt folgendes zur didaktischen Konzeption seiner Orgelschule mit: *Mein Anliegen war ja vor allem ein sukzessives Herangehen an das Orgelspiel, und das ist wiederum meines Erachtens nur dann möglich, wenn man die Unterrichtsmethoden nach didaktischen Gesichtspunkten erstellt.*<sup>111</sup>

Im Gegensatz zu so ausgearbeiteten Instrumentalschulen lässt ein reiner Lehrplan in der Regel konkrete methodische Fragen unbeantwortet. Sven Scheuren stellt im Hinblick auf die elementaren Orgelschulen fest: *Der Pädagoge gilt ... als der Mittler zwischen Unterrichtsstoff und Schüler, vollzieht den methodischen Weg des Autors nach und liest die beabsichtigten Lernziele aus den Beiträgen des Schulwerkes heraus.* (SCHEUREN, 1999, S. 31) Peter Röbbke formuliert: *Je mehr ich mich an eine Schule binde, desto mehr binde ich mich auch an die didaktischen und methodischen Entscheidungen des Urhebers.* (RÖBKE, 2002, S. 41)

Hermann Keller schrieb im Vorwort zu seiner Orgelschule: *Wenn dieses Werk den Forderungen der Zeit so genügen würde, wie die Orgelschule von Ritter einst der seinigen, dann hätte es seine Aufgabe erfüllt.* (KELLER, 1941, Vorwort) August Gottfried Ritters Orgelschule schien damaligen Gegebenheiten deutlich voraus zu sein. Süddeutsche Seminarmusiklehrer lehnten deren Einführung regelrecht ab. Die zahlreichen in alter Manier gebauten Pedalklavaturen<sup>112</sup> ließen eine moderne Pedalapplikatur kaum zu. Felix Mendelssohn Bartholdy berichtete über die Einschränkungen beim Pedalspiel auf solchen Orgeln: *Wenn ich in München eine ordentliche, nicht gebrochene Orgel finde, werde ich es [das Pedalspiel, S. N.] lernen.* (MENDELSSOHN BARTHOLDY, 1997, S. 265)

Folgende Tabelle stellt im Vergleich die Orgelschulen von Hermann Keller und Rolf Schweizer bezüglich des methodischen Vorgehens gegenüber. Beide Lehrwerke erschienen in einem zeitlichen Abstand von etwa 45 Jahren.

(Hermann Keller, 1941 Rolf Schweizer, 1987/ 89)

Die Gegenüberstellung dokumentiert ein beiderseitiges Interesse an Systematik, Wissenschaftlichkeit und Erreichung einer definierten Zielsetzung. Beide Orgelschulen zielen auf hohes spieltechnisches Niveau. Rolf Schweizers Orgelschule verfolgt die methodischen Ansatzpunkte wesentlich konsequenter und überlegter.

#### 4.4.2 Lernpsychologische Determinanten heutigen Instrumentalunterrichts

Friedrich Wilhelm Schütze schrieb seinerzeit: der Orgelunterricht müsse, *soll er anders seiner Aufgabe gerecht werden, auch an seinem Teile den neuern bewährten pädagogisch didaktischen Grundsätzen Rechnung tragen. Gute Lehrbücher und Lehrmittel sind hierfür wesentliche Faktoren.* (SCHÜTZE, 1877, S. III)

Barbara Busch zufolge lassen sich für eine Auswahl von Unterrichtsmaterialien aus dem Wissen um den Informationsverarbeitungsprozess Anhaltspunkte benennen.

Von welchen Lernvoraussetzungen des Schülers geht ein Unterrichtswerk aus?

Regt das Schulwerk *vielfältige Umgangsweisen mit Musik und damit ein "sinnreiches" Lernen* an? (BUSCH, 2002, S. 17) Die Kenntnis lernpsychologischer Befunde kann eine Orientierungshilfe sein, *um aus der "Flut von Instrumentalschulen" Unterrichtsmaterialien auf ihre methodische Einsetzbarkeit hin begründet auswählen zu können.* (BUSCH, 2002, S. 17)

Instrumentalunterricht muss je nach Zielsetzung und Ausrichtung auf verschiedene Altersgruppen und Begabungsstrukturen<sup>113</sup> differenzierte Arbeitsansätze bieten. Dabei sind gewisse Grundprinzipien pädagogischen Handelns von allgemeiner Gültigkeit, egal ob es sich um Elementarunterricht oder eine studienvorbereitende Ausbildung handelt. Die aktuelle Situation der Musikpädagogik ist beeinflusst

<sup>111</sup>Brief Rolf Schweizers an den Autor vom 19. 9. 2006

<sup>112</sup>mit Tastenumfang der "kurzen Oktave" und Tastenmensuren alter Art

<sup>113</sup>Die Bandbreite bewegt sich vom durchschnittlichen musikalischen Talent einesteils bis zur Hochbegabung anderer-seits.



von einem schwer zu überblickenden Überfluss an Meinungen, gegensätzlichen Ideen, Forderungen und Ablehnungen.

Ein Prozess der Aneignung von Erfahrungen erfordert die Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler. Lehr- und Lernziele sind durch Lehrende und Schüler zu erörtern. Der wesentliche Mangel autodidaktischen Arbeitens mit einer Instrumentalschule im Vergleich zum persönlichen Unterricht ist, dass diese Wechselwirkung zwischen Lehrer und Schüler entfällt. Während Lehrpläne der Musikschulen immer nur empfehlenden Charakter haben, können, *wenn die immer wiederverwendete Instrumentalschule die Literatur vorgibt* daraus *faktische Lehrpläne* erwachsen. (RÖBKE, 2000, S. 83) Hält sich ein Lehrer aus Bequemlichkeit ausschließlich daran, bekommt der Schüler im ungünstigsten Fall *ohne Ansehen der Person Stücke* ‘verordnet’. (RÖBKE, 2000, S. 82) Eine ähnliche Gefahr birgt der sogenannte “heimliche Lehrplan” eines Lehrers, wenn er aus der Routine hervorgegangen ist. Es ist eine Einengung des Unterrichtsrepertoires sowie die Beschränkung auf bestimmte Spiel- und Musizierweisen zu erwarten.

Die Lehrkraft sollte *für ein Umfeld sorgen, das die geistigen Fähigkeiten des Lernenden möglichst vielfältig anregt* und versuchen, den Schüler aktiv am Lernprozess zu beteiligen. Der *Unterricht sollte ... an die Erfahrungswelt des Schülers anknüpfen* und methodisch vielfältige Unterrichtshandlungen beinhalten. (BUSCH, 2002, S. 17) Nach heutigen Erkenntnissen sollte die Rolle des Schülers nicht mehr als die eines Meisterlehrlings im Umfeld einer schulischen Ausbildung samt Lehrplan und Prüfung angesehen werden, sondern als die eines Partners. Vgl. (RÖBKE, 2000, S. 81) Dem gegenüber besteht die reale Unterrichtspraxis nach wie vor in Art der Meisterlehre: der Schüler empfängt Kenntnisse aus der Hand eines Lehrers und soll seine Lern- und Arbeitsergebnisse unter der Aufsicht des Pädagogen erbringen. Die neurowissenschaftliche Forschung hat bestätigt, dass *im musikalischen Bereich die Frühförderung von besonderer Wichtigkeit ist, wenn später hohe Leistungen erzielt werden wollen*. (SPYCHIGER, 2006, S. 44) Als Beispiel führt Maria Spsychiger die außerordentlich erfolgreiche Unterrichtsgestaltung Leopold Mozarts bei seinem Sohn an. Hinweise darauf, dass ein Erlernen des Musizierens anspruchsvoll ist, finden sich beispielsweise schon bei Johann Joachim Quantz. Falsche Vorstellungen von der Leichtigkeit beim Erlernen eines Instrumentes sollten rechtzeitig ausgeräumt werden. Die heutige “Spaßpädagogik” läuft gelegentlich Gefahr, dies vergessen zu lassen. Ulrich Mahlert schreibt: *Problematisch wird eine Ausrichtung auf Spaß als obersten Leitwert allerdings dann, wenn sie auch die Auswahl des musikalischen Repertoires beherrscht*. (MAHLERT, 2004, S. 106) Diese Tendenz zeigt sich in vielen heutigen Instrumentallehrwerken. Die neueren Orgelschulen waren von dieser aktuellen Entwicklung noch nicht betroffen.

Ein zentrales Motiv für das Tun hochbegabter junger Musiker ist die Lust, sich musikalisch auszudrücken. Vgl. (RÖBKE, 2000, S. 167) Hans Günter Bastian schreibt: *Eine gewisse Besessenheit, ein unwiderstehlicher Drang, Musik machen zu müssen, sind unabdingbare Voraussetzungen eine musikalische Befähigung auch auszuleben*. (BASTIAN, 1991, S. 259) In einer Befragung zur Übungsmotivation fand er heraus, dass für 94% aller Befragten die Freude am Spiel ihres Instrumentes an erster Stelle und für 91% die Lust an der Erarbeitung eines neuen Stückes an zweiter Stelle stand. Vgl. (BASTIAN, 1991, S. 120)

Johann Sebastian Bach wurde von Paul Hindemith wie folgt eingeschätzt: *Als Lehrer scheint er alle Vorzüge und Nachteile eines impulsiven, von Musik überschäumenden Schöpfers besessen zu haben, ... der unschätzbaren Gabe, dem Studierenden den unmittelbaren Blick in die kreative Werkstatt zu öffnen und ihn am Schaffensprozeß teilnehmen zu lassen, steht die ewig dem Lehrbetrieb widerstrebende künstlerische Ungeduld gegenüber, und oft genug scheint an Stelle doktrinen Unterrichts das dem musikfreudigen Augenblick ergebene Spielen und Zuhören getreten zu sein*. (HINDEMITH, 1953, S. 21) Bezogen auf die Praxis des Komponierens erscheint die Rede vom Schaffensprozess mit seinem Wirkungsimpuls für Faszination und Vorbild gut nachvollziehbar. Doch gerade die Interpretation, das “Nachschaffen” einer durch den Komponisten geprägten Aussage ist ein Prozess, der insbesondere durch das Erleben gelungenen Musizierens Motivation empfängt.

Wie können dem Schüler innewohnenden Zielsetzungen hinsichtlich einer fördernden Motivation für pädagogische Zielsetzungen des Unterrichts von Nutzen sein? Anselm Ernst schreibt hierzu: *Der Schüler ist motiviert, er hat ein klares Ziel; es kommt nur darauf an, die Lust am Musizieren nicht zu beeinträchtigen: Ihre Bedeutung wird sich mit Sicherheit im Laufe des Unterrichtes zugunsten anderer, erweiterter Perspektiven abschwächen*. (ERNST, 1991, S. 33) Sven Scheuren misst *geeigneten Lehrwerken (und selbstverständlich auch qualifizierten und engagierten Lehrpersonen)* eine entscheidende Bedeutung bei, wenn es um die Motivationsproblematik des Unterrichtes geht. (SCHEUREN, 1999, S. 31f) Ob betont unterhaltsam illustrierte Lehrwerke die Motivation dauerhaft fördern, möchte der Autor

anzweifeln. Illustrationen sind hilfreich und notwendig. Sie sollten das bildhafte Vorstellungsvermögen fördern, jedoch nicht die Ernsthaftigkeit des Arbeitens gefährden. Wie oft kann beobachtet werden, wie ein anhaltend demotivierter Schüler selbst die bunteste Schule “links liegen” lässt.

In gegenwärtigen Lehrwerken wirksam werdende Fortschritte definiert Ulrich Mahlert (MAHLERT, 2004, S. 114) anhand von vier Punkten:

1. *Ausweitung der Lernfelder, vor allem durch verstärkte Einbeziehung der Bereiche Improvisation und Körperschulung*
2. *Anregungen durch die Elementare Musikpädagogik*
3. *Elternpädagogik*
4. *Handwerkslehre für den Lehrer.*

Die unter 1. genannten Bereiche der Improvisation und Körperschulung sind für den Orgelunterricht von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Es ist zu beobachten, dass die Grundlagen der Improvisation oft erst nach Absolvierung des elementaren Orgelunterrichtes gelegt werden. Ines Mainz äußert in einer These zur Bedeutung der Improvisation: *Improvisation und Komposition haben als produktive musikalische Tätigkeiten einen generellen Einfluß auf die Entwicklung der musikalisch begabten Persönlichkeit. Ihre Förderung sichert das Erkennen der individuellen Besonderheiten und die Förderung derselben.* (MAINZ, 1997, S. 170) In Rolf Schweizers Orgelschule sind Bausteine der Improvisation einbezogen. Dies sind erste Ansätze. *Soll Improvisation aufbauend gelehrt werden, sind noch andere Materialien erforderlich als die bruchstückhaften Anregungen in Instrumentalschulen.* (MAHLERT, 2004, S. 115) Dem tragen verschiedene Lehrwerke für Orgelimprovisation Rechnung. Der Gegenstand der Körperschulung besitzt für das Orgelspiel existenzielle Bedeutung. Die spezielle Spielhaltung am Instrument macht den Organisten besonders anfällig für orthopädische und neurologische Erkrankungen. Während sich die Fortschritte im Bereich der Musikphysiologie und Musikermedizin in den Bereichen der Vokal- und Instrumentalpädagogik erkennbar niederschlagen, ist dies für den Orgelunterricht oftmals nicht nachzuweisen. Anregungen durch Elementare Musikpädagogik (EMP) lassen sich gut mit kirchenmusikalischer Erziehungsarbeit verbinden. Vor allem in der Chorarbeit findet diese Verbindung zunehmend Berücksichtigung. Mit Einschränkungen kann dies von Bedeutung für den Orgelunterricht sein, falls er bereits im späten Kindesalter beginnt. Betrachtet man das Singen als ein wesentliches Mittel der EMP, findet sich eine unzweifelhaft bedeutende Verbindung zum Orgelspiel, insbesondere dort, wo es um choralgebundenes oder -bezogenes Orgelspiel geht. In den Überlegungen gegenwärtiger Musikpädagogik spielt die Spezifik des Lernens innerhalb verschiedener Lebensalter eine zunehmend wichtige Rolle. Die “Musikalische Früherziehung” im Kindesalter ist ein wichtiger, jedoch nicht der einzige Bestandteil. Ein entscheidendes Moment bildet diesbezüglich die Kontinuität im Übergang an der Nahtstelle zwischen Musikalischer Früherziehung und Aufnahme des ersten Instrumentalunterrichtes. Vgl. (DARTSCH, 2002, S. 8) Erlebnisorientiertes Lernen wird als der *zentrale, wichtigste und zugleich auch radikalste Aspekt elementarer Ansätze* hervorgehoben (SCHWABE, 2006, S. 26). Musikalische Interaktion zwischen Lehrer und Schüler wird dabei das Lernen bereichern.

#### 4.4.3 Zur Verwirklichung pädagogischer Zielsetzungen

Da Unterricht absichtsvolles und zweckgerichtetes Handeln ist, müssen Zielsetzungen als notwendige Entscheidungen in die Planung und Durchführung des Unterrichts eingehen. Unterrichtsziele sollten sich auf überdauernde Fähigkeiten und Dispositionen des Schülers hin ausrichten und nicht bei der einmaligen, aktuellen Leistung des Schülers stehen bleiben. Ein schülerorientierter Unterricht ist unumgänglich. Nicht alle Schüler tragen die gleichen Bedürfnisse in sich und verfügen über gleiche Potenziale. Dem zufolge haben für die Schüler ihrer Begabung und ihren Intentionen gemäß in der Lehre modifizierte Anforderungen zu gelten. Im Unterricht muss Freiraum für spontane und situative Entscheidungen bleiben.

Anselm Ernst bezeichnet Flexibilität und Variabilität als die wahrscheinlichen “Geheimnisse” erfolgreichen Lehrens. Daniel Gottlob Türk rückt eine altbekannte Einsicht ins Licht: *die Erfahrung bestätigt es, dass ein geschickter und gewissenhafter Lehrer seine Schüler in einigen Monaten weiter bringt, als ein schlechter die Seinigen in einem ganzen Jahre.* (TÜRK, 1789, S. 9) Flexibilität äußert sich in der Anpassung an wechselnde Unterrichtssituationen, Variabilität in Form des kreativen Einsatzes eines reichhaltigen Verhaltensrepertoires. Eine wichtige Voraussetzung für Flexibilität

und Variabilität bildet die ausreichende Kenntnis der Unterrichts- und Spielliteratur. Es handelt sich bei dem Genannten um personelle, menschliche Qualitäten, die das Medium eines Lehrwerkes nicht ersetzen kann. Jeder Instrumentalschule liegen bereits Entscheidungen zugrunde über zu entwickelnde Fähigkeiten des Schülers und welcher Art von Musik er begegnen soll. *Engagierten und vielseitig orientierten Pädagogen widerstrebt es meist, sich an eine bestimmte Schule zu binden.* (MAHLERT, 2002b) Diese Tatsache fand der Autor in Gesprächen mit Orgelpädagogen mehrfach bestätigt.

Pädagogische Ansätze sind im Zusammenhang mit der jeweiligen Lehrerpersönlichkeit verschieden ausgeprägt. Carl Adolf Martienssen schrieb über zwei Typen der durchschnittlich Lehrenden: *die einen verschreiben sich denn mit Haut und Haar irgendeiner Methode. ... Die anderen verzichten schließlich überhaupt auf eine methodische Grundlage der Technik und unterrichten von allem Anfang gleich ausschließlich musikalisch.* Jedoch gehe es mit beiden diesen Wegen nicht sehr weit. (MARTIENSSEN, 1951, S. 26) Jeder Lehrer hat seine eigene musikkulturelle Identität, die er nicht verleugnen sollte. (ERNST, 1991, S. 36) Sein Zugang zum Musizieren sollte jedoch in der ganzen Breite angelegt sein. Vgl. (RÖBKE, 2000, S. 83) Da nicht jeder Musiker gleichermaßen über eine pädagogische Begabung verfügt, kommt im Rahmen der pädagogischen Professionalisierung<sup>114</sup> sowohl dem sachlichen wie auch dem sozial-emotionalen Lernen in hohem Maß Bedeutung zu. Anselm Ernst schreibt: *Im Lehrberuf ist naturgemäß nicht so sehr das theoretische Wissen als vielmehr die praktische Bewältigung der Ausweis für Professionalität.* (ERNST, 1991, S. 17) Das bedeutet, ein Lehrer muß vielmehr sein Können und Wissen lehr- und lernbar machen. (ERNST, 1991, S. 16) Dabei können geeignete Lehrwerke bestenfalls eine Orientierung bieten. Rolf Schweizers Orgelschule spiegelt in ihrem Inhalt und ihrer Gestaltung die Erfahrungen eines herausragenden Pädagogen wieder. Es findet sich Unterrichtsmaterial großer Bandbreite, eine umfassende Behandlung verschiedenster Spieltechniken und eine genau vermittelte Einführung in Verzierungspraktiken. Dieses Lehrwerk bietet beispielhaft Anregungen für die Gestaltung eines Lehrganges im Orgelspiel.

Die Berücksichtigung der verschiedenen Lebensalter im Unterricht ist heute eine selbstverständliche Forderung. Es ist zum einen von Vorteil, elementare Studien vor Abschluss des Körperwachstums zu absolvieren. Physiologische Vorgänge sind im Jugendalter besser zu formen und die Lernfähigkeit ist am höchsten ausgebildet. Zum anderen ist es nicht auszuschließen, dass Erwachsene in einer späteren Lebensphase mit Instrumentalunterricht konfrontiert werden. Dies trifft beispielsweise zu, wenn Schüler mit Klavierkenntnissen sich zu späterer Zeit dem Orgelspiel zuwenden und den Unterricht aufnehmen.

Es kann förderlich sein, durch gezielte Aufgabenstellungen rationales Arbeiten und intuitives Erfassen geschickt miteinander zu verbinden. Die bewusste Nutzung der rechten und linken Hemisphäre des Gehirns trägt zu einer optimalen Ausnutzung der Gehirnkapazität und damit zur Verbesserung jeglicher Lernleistung bei. (BUSCH, 2002, S. 16) Der Unterrichtstheoretiker David P. Ausubel stellt fest: *Der wichtigste Faktor, der das Lernen beeinflusst, ist das, was der Lernende bereits weiß.*<sup>115</sup> Neues Wissen und Lernfortschritte können optimal verarbeitet werden, wenn bereits vorhandene Kenntnisse und Fähigkeiten damit gut in Zusammenhang zu bringen sind. Im Zusammenhang mit dem Unterrichtsvorgang werden zwei Möglichkeiten der Kontrolle benannt: die "Fremdkontrolle" beinhaltet die Kontrolle des Schülers durch den Lehrer. Die "Selbstkontrolle" geschieht dadurch, dass sich der Schüler selbst zu korrigieren vermag. Sie dient dem Ziel, die Selbstständigkeit zu fördern, um bestimmte Aufgaben ohne Lehrer zu bewältigen. Die Ausbildung der Selbstkontrolle ist in meinen Augen ein wesentlicher Aufgabenschwerpunkt innerhalb einer professionellen Ausbildung, zieht man den späteren Wegfall der meist über Jahre andauernden Lehrer-Schüler-Beziehung in Betracht. Dieser persönlichkeitsformende Zielbereich beinhaltet die Erziehung des Schülers zu ästhetischer Urteilsfähigkeit, Konzentrationsfähigkeit, Ausdauer und Frustrationstoleranz.

Die Kreativität einer Persönlichkeit kann durch Improvisation angeregt und gefördert werden.

Die Aneignung bestimmter Fähigkeiten und Momente der Identifikation geschieht oft durch Nachahmung<sup>116</sup>. Zu einer wirklich gültigen Interpretation ist allerdings immer die subjektive Beteiligung des jeweiligen Spielers erforderlich. August Gottfried Ritter schreibt in seiner Orgelschule: *Der Schüler soll, nach meinem Dafürhalten, aus der künstlerischen Individualität seines Lehrers einzelne Hauptzüge als die seinigen aus der Anstalt mit fortnehmen; dem späteren eigenen Fleisse bleibt es*

<sup>114</sup>Der Lehrberuf basiert zuerst auf der fachlichen Qualifizierung als Musiker, im zweiten Teil der Professionalisierung dann auf der instrumentalen Fachdidaktik (Vgl. ERNST S. 16)

<sup>115</sup>Zitiert nach BUSCH Üben & Musizieren 2002 S. 17

<sup>116</sup>Oft machen Schüler die Anregungen ihrer Lehrerinnen und Lehrer zu ihrem eigenen Bedürfnis oder gar ihrer eigenen Auffassung.

sodann vorbehalten, sich selbst aus dieser Umhüllung herauszuarbeiten.... (RITTER, 1858, S. VI) So gelingt es, dass die Ausführenden eine wirklich eigene Interpretation bieten. (DARTSCH, 2002, S. 11)

Als Ausdrucksmittel, das den ganzen Menschen einbezieht, kann Musik nur unter Beachtung der Gesamtpersönlichkeit gelehrt werden - gesünder und effektiver als unter dem isolierten Aspekt der Leistung. (HORSCH, 1997, S. 26) Die Rückbesinnung auf Bildungsprozesse der gesamten Persönlichkeit in heutiger Zeit erscheint wünschenswert. Hans Eisler stellte fest: *Derjenige versteht von Musik nichts, der nur etwas von Musik versteht.*<sup>117</sup> Bereits im Anfangsunterricht sollte das Instrumentalspiel durch andere Aktivitäten ergänzt werden, die das Lernen sinnlich komplex absichern und die musikalische Persönlichkeit des Kindes allgemein bereichern. (MAINZ und NYKRIN, 2000, S. 32)

In der Gesamtheit aller Instrumentalschüler befinden sich auch die künftigen Laien, welche ein wichtiges kulturelles Potenzial der Gesellschaft bilden. Michael Dartsch äußert hierzu: *Kultur kann als Erbe, aber auch als Auftrag angesehen werden. Sie lebt nicht nur, indem sie tradiert wird, sondern auch, indem sie von jungen Menschen immer wieder neu konstruiert wird.* (DARTSCH, 2002, S. 11)

Lehrwerksautoren berichteten von Anregungen und dem Einfluss ihrer Schüler auf das Entstehen ihres Lehrwerkes. Die Lehrkräfte lernen ebenfalls von ihren Schülern und haben die Möglichkeit und Verpflichtung, deren Ideen ernst zu nehmen und zu fördern.

#### 4.4.4 Die heutige Bedeutung historischer Lehrwerke im Spannungsfeld zwischen pädagogischer Relevanz und aufführungspraktischer Information

Karl Straube stellte seinerzeit fest: *In der Methodik des Orgelunterrichtes ist seit den Tagen von Knecht und Schütze*<sup>118</sup> *bis heute nichts Wesentliches hinzugetreten.* (GURLITT, 1959, S. 114) Diese Aussage dokumentiert, dass die Grundzüge des methodischen Vorgehens im Orgelunterricht im Verlaufe von damals mehr als 70 Jahren offensichtlich konstant geblieben waren. Ulrich Mahlerlert fragt: *Haben historische Instrumentalschulen aus früheren Jahrhunderten gegenwärtig noch eine pädagogische Relevanz?* (MAHLERT, 2002a, S. 30) Sie scheinen heute in erster Linie eine Bedeutung als Quellenwerke zu aufführungspraktischen Gewohnheiten ihrer Zeit zu besitzen. Dabei überwiegen die interpretatorischen Gesichtspunkte gegenüber denen des Lehrens und Lernens. Allenfalls innerhalb des Methodikunterrichtes des jeweiligen instrumentalen bzw. vokalen Hauptfaches an einer Musikhochschule kommen sie noch unter dem Aspekt der Interpretation zur Sprache. Während die historische Aufführungspraxis an den Ausbildungsstätten hoch im Kurs steht, scheint die damalige Instrumentaldidaktik *heute weitgehend 'Schnee von gestern' zu sein.* (MAHLERT, 2002a, S. 30) Einen Anfänger heute mit Schulwerken des 18. oder 19. Jahrhunderts zu traktieren, wäre sicherlich verquer. Die Präsentation ihrer Inhalte im Unterricht erscheint heutigen Schülern mit Sicherheit fremd. Da die Instrumentalschulen des 18. Jahrhunderts in ihrer Gestaltung vorrangig für die lehrenden Personen konzipiert waren, darf man bei ihnen ohnehin kein schülergemäßes Erscheinungsbild erwarten. Die Autoren der damaligen Zeit betonten in ihren Veröffentlichungen, dass neben handwerklichen Fähigkeiten ein gründliches musikalisches Verstehen und die ästhetische Urteilsfähigkeit ausgebildet werden solle. Dabei erschien die Vermittlung musikalischen Fachwissens als ein wichtiges Lernziel: Musizieren bedarf einer breitangelegten Bildung. Im Verständnis des 18. Jahrhunderts war musikalische Bildung auch ein Teil der Persönlichkeitsbildung. Innerhalb der damaligen Wahrnehmung des Zusammenhangs zwischen Kunst und Leben sieht Ulrich Mahlerlert im *Musizierenlehren* einen *Unterricht in 'Lebenskunst'*. (MAHLERT, 2002a, S. 33)

Das Musizieren war unumstritten als kommunikativer Vorgang ein Teil gesellschaftlichen Lebens. Die in Lehrwerken des 18. Jahrhunderts enthaltenen Kapitel zum musikalischen Vortrag erschließen das ästhetische Verständnis der damaligen Musik und liefern differenzierte Angaben zu ihrer Wiedergabe. Laut Ulrich Mahlerlert wird in modernen Instrumentalschulen die damalige Qualität interpretatorischer Lehre nicht annähernd wieder erreicht. *Der einzigartige Rang der Lehrwerke von Tosi*<sup>119</sup> */ Agricola, Quantz, Bach, Mozart und Türk besteht darin, objektive Regeln mit einer suggestiven Animation zu subjektivem Ausdruck zu verbinden und den Vortragenden anzuhalten, beide Qualitäten in seiner musikalischen Darstellung zu verwirklichen.* (MAHLERT, 2002a, S. 36)

<sup>117</sup>Zitiert nach BASTIAN S. 276

<sup>118</sup>Karl Straube bevorzugte die Orgelschule Friedrich Wilhelm Schützes aus dem Grund, dass jener Autor *mit der Weise seiner Bildung die Probleme am tiefsten erfasst habe.*

<sup>119</sup>Pier Francesco Tosi (ca. 1653-1732)



Bereits im 18. Jahrhundert wird die Anwendung bestimmter Lerntechniken beschrieben. Den Gesangslehrer erreicht der Vorschlag, ... *dass man so gar in Gedanken studieren muß, wenn man mit der Stimme nicht kann.* (TOSI und AGRICOLA, 1723/ 1757, S. 167) Carl Philipp Emanuel Bach empfiehlt eine mentale Vorbereitung auf das Vom-Blatt-Spiel. Weiterhin schlägt er zur Konditionierung des Tast- und Bewegungssinnes vor, dass *man das Gelernte fleißig im Finstern spielt.* (BACH, 1753/1762, S. 13) Die spezielle Bewältigung einer lese- und spieltechnisch schwierigen Aufgabe wird an folgendem Beispiel deutlich:

*Mein Freund! mit was vor Kunst und Vorthail spielest du? Gehts auf der Orgel auch recht leicht und hurtig zu? Hier will ich dir ein Stück, das schwer gesetzt ist, reichen; Es steht im Cis: nun komm und spiels aus allen Zeichen. ...*<sup>120</sup>

Im 19. Jahrhundert gingen verschiedene Lehrwerksverfasser ebenfalls mit gründlicher Überlegung vor. Michael Roske stellt fest, daß die heute so aktuellen didaktischen Begriffe „Schülerzentrierung“ bzw. „Schülerorientierung“ zumindest der Sache nach bereits im 19. Jahrhundert präsent waren. (ROSKE, 1993, S. 110) Nach Adolf Bernhard Marx sollte das Unterrichten von Musik *nicht als eine todte Uebertragung von Kenntnissen und Fertigkeiten geschehen sondern vielmehr zu einer Erweckung, Belebung und Steigerung* (MARX, 1857, S. 345) musikalischer Potentiale führen. Der Klavierpädagoge August Siebeck erhoffte sich die Anwendung psychologischer Erkenntnisse durch den Instrumentallehrer, *um alle fruchtbaren und unfruchtbaren Provinzen des Geistes seines Schülers auffinden, ... und nach der speciellen Methode dabei verfahren zu können.*<sup>121</sup> Von einer generell üblichen Berücksichtigung der musikalischen Begabung und Kreativität von Schülerpersönlichkeiten lässt sich in der Instrumentalpädagogik des 19. Jahrhunderts jedoch nicht ausgehen.

Das Klavierspiel hatte seinen Siegeszug durch die bürgerlichen Haushalte angetreten. Der Instrumentalpädagogik des 19. Jahrhunderts wurde bisher durchweg eine Ausdrucks- und Leibfeindschaft angelastet. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts jedoch begann man mit physiologisch-anatomischen Untersuchungen des Instrumentalspiels, insbesondere hinsichtlich der Klaviertechnik. Diese Ansätze sollten bei einer historischen Retrospektive, welche *die epochale Etikettierung jener Zeit mit technischem Drill und individueller Leidensgeschichte* ROSKE S. 115 zu tragen pflegt, künftig nicht ignoriert werden. Zukunftsweisende Ideen nehmen in jener Zeit ihren Anfang. Adolf Bernhard Marx zeichnet das Bild von einem Lehrer, der seine am Schüler orientierte Unterrichtsmethodik *auf ästhetische Anschauung und Erfahrung baut, der Kinder und Jugendliche von der ersten Lernstufe an als gleichberechtigte schöpferische Wesen betrachtet* (ROSKE, 1993, S. 114)

In den Händen namhafter Instrumentalpädagogen befanden sich musikwissenschaftlich bedeutsame und reichhaltige Sammlungen historischer Musikalien. Als Beispiel sei hier August Gottfried Ritter genannt, dessen bibliographischer Nachlass sich heute teilweise in der Bibliothek der Erzabtei Beuron befindet.

Durch eine stets zunehmende Spezialisierung und das damit zusammenhängende historische Bewusstsein haben Orgellehrwerke „alten Stils“ nach Meinung Jaap Dragts wenig Zukunft. (DRAGT, 1983, S. 5) Hinsichtlich der Orgelschule von Ernst Kaller vermerkt er, dass diese für uns keinen eigentlichen Wert mehr als Orgelschule in der entsprechenden Bedeutung habe. Es sei dies eine hübsche, mehr oder minder historische Anthologie, welche man eventuell in Kombination zu dem einen oder anderen reinen technischen Studienwerk verwenden könnte. Offensichtlich repräsentiert genau dieses Lehrwerk den von Jaap Dragt so genannten „alten Stil“, er gibt nämlich keine weiteren Anhaltspunkte für eine diesbezügliche zeitliche Differenzierung.<sup>122</sup>

Gegenwärtig vorliegende Ergebnisse musikwissenschaftlicher Reflexion und Erschließung haben zu wichtigen Bereicherungen auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis geführt. Bereits Orgelschulen des 19. Jahrhunderts liefern hierzu verschiedene Erkenntnisse. Verdeutlichen lässt sich dies am Bereich der Ornamentik. Nach Einschätzung Jon Laukviks behandeln Justin Heinrich Knecht und Johann Gottlob Werner noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts relativ ausführlich verschiedene Verzierungen. Aufgrund der zeitlichen Nähe standen sie in einem dichten Bezug zur damaligen Tradition. Noch Wilhelm Volckmar unterscheidet innerhalb seiner Orgelschule nach spätbarocker Tradition in *we-*

<sup>120</sup>Philipp Christoph Hartung in seiner Klavierschule *Musicus theoretico-practicus* 1749. Zitiert nach KLUG Üben & Musizieren 2007 S. 24

<sup>121</sup>Siebeck, August. *Vorschläge zur Verbesserung des Elementarunterrichtes im Clavierspiel.* Tübingen, 1847. Zitiert nach ROSKE S. 112

<sup>122</sup>Das älteste von ihm besprochene Orgellehrwerk ist Johann Samuel Petris Anweisung zum regelmäßigen und geschmackvollen Orgelspielen aus dem Jahr 1782.



sentliche und unwesentliche<sup>123</sup> Ornamente. Gründe für die später zurückgehende Anwendung<sup>124</sup> von Verzierungszeichen waren einerseits der kirchliche Wunsch nach würdiger Schlichtheit und Seriosität und zum anderen die wachsende Zahl von nicht professionellen Spielern im Bereich der Tasteninstrumente, vorwiegend im Klavierspiel. An der inhaltlichen Gestaltung der Lehrwerke dokumentiert sich somit die Entwicklung interpretatorischer Gegebenheiten im Verlauf der Musikgeschichte. Jon Laukvik schreibt: *Wenn der Komponist selbst dem Werk keine Angaben mitgibt, muss sich unsere Interpretation auf Quellen aus dem unmittelbaren Umfeld des Komponisten oder aus der Zeit davor stützen. So helfen uns Johann Gottlob Werner, Christian Heinrich Rinck und Carl Czerny besser, das Werk der genannten Komponisten [Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann, S. N.] zu verstehen und darzustellen.* (LAUKVIK, 2000, S. 20) Das Verstehen muss von jedem Interpreten selbst geleistet werden. Die genannten Quellen liefern Informationen zum musikpraktischen Umfeld. Um Zugang zu ästhetischen Aspekten zu erhalten, ist die alleinige Betrachtung von Orgellehrwerken des 19. Jahrhunderts nicht ausreichend.

In der Regel sind generelle Tendenzen in der Gestaltung von Lehrwerken zu erkennen. Es sollte jedoch nie aus dem Blick verloren werden, dass es zwischen Instrumentalschulen, unabhängig von ihrer Entstehungszeit, immer qualitative Unterschiede gibt. Michael Roske schreibt: *Belege für "Schwarze Pädagogik" im Feld des Instrumentalunterrichtes lassen sich wohl in allen Jahrhunderten zusammentragen.* (ROSKE, 1993, S. 115) Es kann hier nicht näher erörtert werden, wodurch eine Orgelschule zu einem Standardwerk wird. Ein Indiz dafür ist mit Sicherheit die Anzahl der Neuauflagen eines solchen Werkes. Beginnend beim *Wegweiser* (1668) über Friedrich Wilhelm Schützes *Practische Orgelschule* (1838) bis hin zur bereits genannten Orgelschule von Josef Schildknecht (1896) lassen sich zahlreiche Neuauflagen nachweisen.

Der Blick über regionale Grenzen im *Vergleich historisch-musikpädagogischer Strukturen* und der *sicherlich lohnende Vergleich zwischen Alter und Neuer Welt* (ROSKE, 1993, S. 115) sind zu beachtende Gesichtspunkte. Es wurde bereits an früherer Stelle auf US-amerikanische Lehrwerke Bezug genommen. Im Hinblick auf die historische Aufführungspraxis ist folgendes auszuführen: Ewald Kooiman beobachtet in verschiedenen US-amerikanischen Orgelschulen das Zustandekommen eines *kuriosen Hinkens zwischen zwei Gedanken*, was die Behandlung neuerer Einsichten auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis angeht. (KOOIMAN, 1989b, S. 248) Harold Gleasons *Methode of Organ Playing* wurde in der 7. Auflage hinsichtlich aufführungspraktischer Details ergänzt. Der Hauptwiderspruch besteht darin, dass zwar repräsentative Beispiele mit Originalfingersätzen genannt sind<sup>125</sup>, jedoch im allgemeinen bei alter Musik durchweg mit modernen Fingersätzen gearbeitet wird. Es sind historische Registrierangaben enthalten, so von Dom Bédos und Gabriel Guillaume Nivers. Eine Diskrepanz hinsichtlich der zeitlich-stilistischen Präsentation fällt anhand einer Abbildung direkt ins Auge: im Abschnitt *Gebrauch des Schweller-Pedals und Crescendo-Pedals* ist auf der gleichen Seite die Scherer-Orgel aus Michael Praetorius' *Organographia* (1619) als Illustration abgebildet. Ewald Kooiman äußert, dass aufgrund dieses stilistisch zwiespältigen Charakters von Harald Gleasons Methode vermutlich nur wenige Orgellehrer in Holland dieses Lehrwerk zum Ausgangspunkt des Orgelunterrichtes machen würden. (KOOIMAN, 1989b, S. 248)

Während in europäischen Ländern ein reicher Bestand an historischen Orgeln des 17. und 18. Jahrhunderts vielfältige Studienmöglichkeiten bietet, müssen sich amerikanische Organisten anderweitige Informationsquellen erschließen. John Brock schreibt: *Es ist möglich, viele Effekte des Gewöhnlichen Anschlags<sup>126</sup> auf Orgeln mit elektrischer Traktur nachzuahmen, aber es ist schwierig, diesen Stil an einem solchen Instrument gründlich zu lernen.* (BROCK, 2002, S. xiii) Daher haben die erklärenden Texte innerhalb der Lehrwerke eine wichtige Bedeutung, um authentische Eindrücke nachvollziehbar<sup>127</sup> zu machen. Es wird mit detaillierten Vorgaben innerhalb ausführlicher Handreichungen gearbeitet. Die Orgelschüler sollen laut John Brock *eine bündige, systematische Materialsammlung für die Unterweisung* (zitiert nach KOOIMAN *Het orgel* 85 [1989] S. 250 vorgelegt bekommen, um die *Grundkonzepte und -techniken des Orgelspiels passend zur Orgelliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts* kennen zu ler-

<sup>123</sup> "willkürliche"

<sup>124</sup>Jon Laukvik zitiert Adolf Beyschlag, der 1908 feststellt, dass nur noch 4 graphische Zeichen für Ornamente genutzt, alle anderen Verzierungen hingegen ausgeschrieben werden.

<sup>125</sup>aus Hans Buchners *Fundamentum*, aus der Lüneburger Tabulatur, Johann Sebastian Bachs *Praeambulum* (BWV 870a) aus dem *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann* und ferner aus dem *Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen* von Carl Philipp Emanuel Bach

<sup>126</sup> Hiermit ist die "gewöhnliche Art" im Sinne des "ordentlichen Fortgehens" gemeint.

<sup>127</sup>soweit dies möglich ist

nen.<sup>128</sup> Die Orgelschule John Brocks enthält präzise und detaillierte Finger- und Fußsatzvorgaben. Ewald Kooiman erkennt an, dass diese Schule auf *künstliche Gelehrsamkeit* (KOOIMAN, 1989b, S. 250) verzichtet. Er beobachtet andererseits, dass im Fall von Harold Gleasons *Methode* im Lauf der Jahre der Umfang der Anmerkungen zu alter Technik und Artikulation in den bearbeiteten Neuauflagen stets zunahm. (KOOIMAN, 1989b, S. 248) Dennoch seien solche innerhalb dieser als sehr gediegen, ausführlich und durchdacht zu bezeichnenden Orgelschule *nicht viel mehr als Randerscheinungen* geblieben. (KOOIMAN, 1989b, S. 248)

Der Autor John Brock hingegen stand während des Entstehungsprozesses seines Lehrwerkes im Gedankenaustausch mit Kollegen, welche sich bezogen auf Orgelschulen intensiv mit der pädagogischen Arbeit hinsichtlich historischer Aufführungspraxis auseinander gesetzt haben.<sup>129</sup>

Jon Laukvik schreibt: *Die Crux des heutigen Menschen im Allgemeinen und des Interpreten im Besonderen ist daher die Aufgabe, mit dem enormen und leicht verfügbaren Wissen unserer Zeit sinnvoll umzugehen.* (LAUKVIK, 2000, S. 333) Daraus erwächst in meinen Augen die Verpflichtung des Lehrers, in einem gesunden Verhältnis für die Vermittlung von Grundlagen- und Spezialwissen Sorge zu tragen. Ausschließlich die historische Spieltechnik alter Musik zu studieren, kann nicht das Ziel sein und würde den Anforderungen heutiger Musikpraxis nicht gerecht.

Es stellt eine vielversprechende Herausforderung dar, die medialen Möglichkeiten der Gegenwart verantwortlich und ertragreich zu nutzen. Es bietet sich Gelegenheit zur Orientierung an Ton- und Bildaufnahmen sowie eine reiche Auswahl an Musikalien und Fachliteratur, wie auch an weiterführenden Bildungsangeboten.

#### 4.4.5 Welchen Stellenwert hat zeitgenössische Musik, welche Berücksichtigung erfährt sie in den Lehrwerken?

**Zum Anteil zeitgenössischer Musik in den Lehrwerken** Bei Robert Schumann heißt es: *Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen.* (SCHUMANN, 1997, S. 233)

In den Orgelschulen des 19. Jahrhunderts sind meist Eigenkompositionen der Verfasser und ihrer Zeitgenossen enthalten. Hierbei handelt es sich, wie bereits ersichtlich wurde, vorrangig um Unterrichtsliteratur für das Studium und Gebrauchsmusik zum Gottesdienst. In dem festgelegten engen Rahmen ihrer Gattung entsprechen die Kompositionen stilistisch weitgehend den Gepflogenheiten ihrer Entstehungszeit.

Carl Sattler knüpfte in seiner *Orgelschule* Op. 20<sup>130</sup> insbesondere an die Gegebenheiten der zeitgenössischen Orgel im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts an. Unter Berücksichtigung damals moderner pneumatischer und elektrischer Trakturen wählte er Orgelwerke Max Regers und Sigfrid Karg-Elerts<sup>131</sup> aus und legte ein besonderes Augenmerk auf den Vorgang des Registrierens. Selbst wenn sich diese Schule nach Jaap Dragts Ansicht (DRAGT, 1983, S. 71) heutzutage nur noch zur Vergewärtigung historischer Werte eignen sollte: sie war praktisch an damaligen Gegebenheiten und dazu in Beziehung stehenden musikalischen Entwicklungen orientiert. Hermann Keller bezieht sich in einzelnen praktischen Übungen ebenso auf technische Voraussetzungen der Orgeln seiner Zeit, in dem er den Umgang mit Crescendowalze und Spielhilfen während des Musizierens üben lässt. Weshalb er vollständig auf zeitgenössische Musik verzichtete, wird nicht deutlich. Er glaubte, den Nutzern des Lehrwerkes eher zu dienen, indem er sich beschränkt, als wenn er sich zu weit fassen würde. Wenn er bezüglich der Literatúrauswahl feststellt: *Die Entscheidung, was dazu gehören soll, ist aber notwendig subjektiv und daher angreifbar* (KELLER, 1941, Fußnote auf S. 120), könnte das einen Hinweis auf entsprechend abweichende persönliche Präferenzen darstellen. Ernst Kaller hingegen bezog, wie im 3. Kapitel deutlich wurde, im Geiste der "Orgelbewegung" komponierte Werke seiner Gegenwart in die *Orgelschule* ein. Der Anteil an zeitgenössischen Werken anderer Komponisten in der Orgelschule von Friedhelm Deis wird in den Lehrwerken von Roland Weiss und Rolf Schweizer nicht erreicht. Wenn hier von "zeitgenössisch" die Rede ist, so besitzt die Auswahl der einzelnen Verfasser der siebziger und achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts eher retrospektive Tendenzen. In der 7. Auflage der *Methode of Organ Playing* Harold Gleasons sind mit einem Nocturne von William Albright und "Gloire à Dieu au plus haut des cieux"<sup>132</sup> aktuellere zeitgenössische Werke enthalten.

<sup>128</sup>Zu John Brocks *Introduction to Organ Playing* gehört eine CD, anhand welcher man *Hilfe zur Gewinnung einer angemessenen Spielweise mittels akustischer Vorstellung* erhalten soll. (BROCK, 2002, S. xi)

<sup>129</sup>Sandra Soderlund (U.S.A.) und Jon Laukvik (Deutschland/ Norwegen)

<sup>130</sup>Tonger, Köln 1920

<sup>131</sup>aus dem Bereich der französischen Orgelmusik Werke von Charles Marie Widor

<sup>132</sup>aus: *Livre Oecuménique* von Jean Langlais

Herbert Tachezi schuf ein Lehrwerk für die Wiedergabe der Musik des 20. Jahrhunderts: *Ludus organi contemporarii* enthält ausschließlich eigene Kompositionen des Verfassers. Was nach Meinung Maximilian Zweimüllers der heutigen Zeit zu fehlen scheint, *ist ein Unterrichtswerk, in dem Kompositionen aller bedeutenden Komponisten der neuen und neuesten Zeit aufscheinen.* (ZWEIMÜLLER, 1988, S. 85) Dies ist in einem Lehrwerk kaum zu leisten, vielmehr sollte eine Auswahl geeigneter Werke bedeutender Komponisten der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie des 21. Jahrhunderts getroffen werden. Maximilian Zweimüller schreibt weiter: *Der Schüler wäre systematisch in neue Notationsweisen, neue Spielpraktiken auf der Orgel (Cluster, Glissandi, usw.) einzuführen.* (ZWEIMÜLLER, 1988, S. 85) So wünschenswert dies erscheinen mag, der Rahmen dafür ist eng. Im Elementarunterricht ist technisch und formal überschaubaren Stücken der Vorrang einzuräumen.<sup>133</sup> Grundsätzlich sollte dennoch sensibel Interesse für die spätere Anwendung neuer Spielpraktiken geweckt werden.<sup>134</sup> Ein gleichberechtigter Umgang mit der Tonsprache der zeitgenössischen “ernsten” Musik ist für viele Musiker noch immer keine Selbstverständlichkeit.

Seit 1960 wurden eine Anzahl von Etüden<sup>135</sup> und Kompositionen für Pedalsolo geschrieben, die *wegen ihrer spieltechnischen und orgelspezifischen Funktion* (DORFMÜLLER, 1983, S. 304) eine Verwandtschaft zu Etüdenkompositionen aufweisen.

Die internationale Orgelmusikszene seit 1960 ist *mehr denn je zuvor geprägt vom Pluralismus zwischen Historismus und Avantgardismus, zwischen quasi-anachronistischer Festschreibung kompositionstechnischer Prinzipien der Vergangenheit im weitesten Sinne des Wortes einerseits und bewusster, emphatisch-kämpferischer Distanz gegenüber jeglicher Tradition andererseits.* (DORFMÜLLER, 1983, S. 5) Joachim Dorf Müller sieht *ganz speziell die zeitgenössische Orgelmusik als eine Musik für Spezialisten, zwar bestimmt für jeden, doch keineswegs akzeptiert von jedem; und dies gilt umso mehr ... , je deutlicher die Tendenz zum Avantgardismus, zur Radikalität, zum radikalen Bruch mit traditionellen Rezeptionsgewohnheiten hörbar ist.* (DORFMÜLLER, 1983, S. 24) Die Gruppe derjenigen Organisten und Orgelpädagogen, die das Repertoire zeitgenössischer Orgelmusik in größerem Rahmen überblicken und pflegen, stellt eher eine Minderheit dar.

Klaus Martin Ziegler äußerte: *Eine Musikkultur wird nur dann als wirklich lebendig gelten können, wenn sie auch dem künstlerischen Spiegelbild der jeweiligen Gegenwart, der musica nova, genügend Beachtung schenkt.* Zitiert nach RÖHRING S. 123. Michael Heinemann schreibt über die Folgeerscheinungen im Kontext des Zweiten Vatikanischen Konzils: *‘Neue’ geistliche Musik schien lange Zeit im Gottesdienst unter dem Vorzeichen einer gemeinschaftsbildenden Kunst kaum anders als mit den Mitteln von Pop-Musik, mit Adaptionen des Jazz und internationaler Unterhaltungsmusik denkbar; ambitionierte Klänge hingegen fanden einen Platz allenfalls noch im Kirchenkonzert, wo ein exklusives Publikum noch von Anspruch und Intention geistlicher Kunst wusste....* (HEINEMANN, 2003, S. 170) Alfred Reichling spricht hinsichtlich der musikalischen Aufgaben im Gottesdienst von einer *Zweiteilung anderer Art: Einerseits die Orgel als traditionelles Instrument, andererseits das Instrumentarium einer “Band” in Altarnähe, das man, einer fragwürdigen “Ästhetik” folgend, gerne zum Repräsentanten der “Modernität” hochstilisiert.* (EGGEBRECHT, 1985, S. 151)

Im Jahr 1984 traf Hans Heinrich Eggebrecht bezüglich der “ernsten” Neuen Musik in der Kirche folgende Aussage: *Mindestens 90% aller Menschen können mit neuer Musik nichts anfangen und verstehen gar nicht, daß da eine Auseinandersetzung, eine Kritik von irgendetwas stattfindet.* (EGGEBRECHT, 1985, S. 153) Eine beiderseitige Rat- und Verständnislosigkeit wird deutlich. Meist führt das zu einer Kluft zwischen der christlichen Gemeinde einerseits und dem “spezialisierten Orgelkünstler” auf der anderen Seite, der schließlich seine Arbeit aus dem Gottesdienst ausgliedert und sie auf das Konzertieren verlagert. Wenngleich das Instrument Orgel vielfältige Realisierungsmöglichkeiten bietet, steht es doch in der von der Populärmusik geprägten “modernen” Musizierpraxis der Kirchen eher am Rande. Der Komponist und Dirigent Hans Zender entfaltete eine Vision, nach welcher die Musik als “Ereignis” aus dem *Erlebnis einer konzentrierten Stille* (ZENDER, 1991, S. 97) herauswachsen soll. Die Orgel als eine sakrale Fassade mit triumphalistischem Getöse wäre seiner Meinung nach aus jenem Kontext zu lösen. Neue Orgelmusik wird durch stilistisch verschiedene Gattungen verkörpert. Dementsprechend erscheint eine differenzierte Betrachtung unumgänglich, welche die verschiedenen Sparten Avantgardistische Musik, gottesdienstliche Gebrauchsmusik und Formen der Jazz- und Populärmusik innerhalb der kirchlichen Praxis im Auge haben müsste. Komponisten wie Oskar Gottlieb Blarr, Volker Bräutigam, Zsolt Gárdonyi, Johannes Matthias Michel und andere haben innerhalb verschiedener

<sup>133</sup>Spielpraktiken und Notationsweisen in der zeitgenössischen Musik können zudem individuell sehr verschieden sein.

<sup>134</sup>So wird es dem Lernenden später einfacher möglich werden, selbstständig systematisch Neues zu erarbeiten.

<sup>135</sup>Beachte das Verzeichnis im Anhang.

Tabelle 4.4: Zeitgenössischer Literaturanteil in den Lehrwerken.

Orgelschule	Zeitgenössischer Literaturanteil
Kaller (vor 1950)	stilistisch von der Orgelbewegung geprägte Kompositionen; Kompositionen von Ernst Pepping, Hermann Schroeder, Flor Peeters, Hans Humpert, Reinhard Schwarz
Keller (vor 1950)	nicht vertreten; einzelne Eigenkompositionen des Verfassers
Tell	die Schule besteht ausschließlich aus einfachen Kompositionen des Verfassers
Deis	der enthaltene Anteil an Orgelliteratur des 20. Jh. beträgt 13% Kompositionen des Verfassers; Kompositionen von Ernst Pepping, Hugo Distler, Arthur Honegger, Siegfried Reda, Hermann Schroeder.
Suthoff-Groß	eigene Kompositionen des Verfassers; Verweise auf Kompositionen von Hermann Schroeder, Ernst Pepping, Johann Nepomuk David
Weiss	einfache Kompositionen aus dem Umfeld des Verfassers
Schweizer	eigene Kompositionen des Verfassers (u. a. Spirituals); Kompositionen von Hugo Distler, Friedrich Micheelsen

Formengattungen Elemente des Jazz und Spiritual für die Orgelmusik erschlossen. Hingegen wurden bei Choralvorspielsammlungen Chancen vertan, zeitgenössische Stilistika einzubeziehen. Die Herausgeber <sup>136</sup> der Sammlung *Orgelstücke zum Gotteslob* <sup>137</sup> teilten mit, dass sie *auf den Versuch verzichten, ... Organisten und Gottesdienstbesucher mit zeitgenössischen Musikstilen bekannt zu machen oder zu konfrontieren.* (Zitiert nach DORFMÜLLER S. 281f.) Dies erscheint insofern verwunderlich, da es sich bei den Beteiligten Augustinus Franz Kropfreiter und Peter Planyavsky um produktive und anerkannte zeitgenössische Orgelkomponisten handelt. Während sich Ende der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts Hans Georg Bertrams Stücke in *Exercitium Chorale* sowie die Choralbearbeitungen von Michael Haag <sup>138</sup> stilistisch noch stark an die Zeit bis hin zur frühen Romantik anlehnen, liefern die Intonationen von Christiane Michel-Ostertun <sup>139</sup> und Choralbearbeitungen von Klaus Roller <sup>140</sup> zeitgenössische Spielliteratur und gute Anregungen für das Improvisieren.

In den betrachteten Orgelschulen nach 1950 spielen Werke der die Moderne repräsentierenden Komponisten überhaupt keine Rolle. Enthaltene Kompositionen der Lehrwerksautoren sind in einem Stil gemäßigter Moderne und anderer Formen wie der des Spirituals gehalten.

Anteile an zeitgenössischer Orgelmusik innerhalb der Literaturbeispiele der untersuchten Orgelschulen

Es ist nicht vorteilhaft, die Beschäftigung mit neuer Orgelmusik bis zum Beginn des Musikstudiums aufzuschieben. Hans Günther Bastian schreibt: *Was im Alter zwischen 10 und 20 Jahren nicht grundgelegt und erarbeitet wurde, kann wohl kein Musiker mehr aufholen.* (BASTIAN, 1991, S. 195) Dies betrifft in den Augen des Autors auch die Schaffung eines Zugangs zur zeitgenössischen Musik. Sollte der Unterricht des Einzelnen im Erwachsenenalter später keine Fortsetzung finden, wäre eine wichtige Chance vertan, überhaupt mit neuer Orgelmusik konfrontiert zu werden. Hieraus erwächst für die Verfasser neuer Orgelschulen die Verpflichtung, die Literatúrauswahl in entsprechender Weise zu gestalten. Es steht außer Frage, dass eine Auswahl zeitgenössischer Literatur <sup>141</sup> für Belange des Anfangsunterrichtes im Orgelspiel geeignet ist. Wird der Gedanke vorausgesetzt, dass eine Orgelschule für viele Orgellehrer ein verlässliches, dauerhaft zugängliches Curriculum des Elementarunterrichtes bietet, ließe sich durch eine geschickte Lehrwerkskonzeption der Anteil an moderner Orgelmusik im Unterricht sinnvoll erhöhen. Sollte aus urheberrechtlichen Gründen die Aufnahme zeitgenössischer

<sup>136</sup>Gustav Biener, Erwin Horn, Augustinus Franz Kropfreiter, Peter Planyavsky

<sup>137</sup>veröffentlicht 1976-1980

<sup>138</sup>Strube-Verlag, München 1999

<sup>139</sup>444 *Intonationen zum Evangelischen Gesangbuch*, Strube, München 1998

<sup>140</sup>„*Spielet frisch und wohlgemut*“, Strube, München 1998

<sup>141</sup>Der Lehrplan Orgel des VdM schlägt in der Leistungsstufe I (leicht) u. a. Jehan Alain: *Deux chorales*, eine Auswahl aus den 79 *Chorales* op. 28 von Marcel Dupré, Bernhard Krols *Orgelbüchlein für Vincent* op. 66 und verschiedene Opera von Flor Peeters vor. In der Leistungsstufe II (leicht bis mittelschwierig) findet sich eine reiche Auswahl von Hugo Distler über Anton Heiller bis hin zu Olivier Messiaen.



Kompositionen in ein Lehrwerk erschwert sein, wäre es eine interessante Option, namhafte Komponisten um aktuelle Beiträge für die Arbeit mit Lehrwerken zu ersuchen.

**Curriculare Vorgaben hinsichtlich Neuer Musik in Lehre und Studium** Ein kurzer Einblick in Curricula und Prüfungsordnungen von Musikschulen und Musikhochschulen soll die aktuelle Situation der Vorgaben zum Studium Neuer Musik beleuchten.

Im *Lehrplan Orgel* des VdM ist ein umfangreiches Literaturverzeichnis enthalten. Hinsichtlich der Musik des 20. Jahrhunderts wird genau differenziert: mit “e” ist die Epoche der Musik des 20. Jahrhunderts bezeichnet, zur der Komponisten, geboren nach 1880 bis einschließlich Arnold Schönberg gehören. “e’ ” hingegen beschreibt: *Werke komponiert nach 1960. Außerdem früher komponierte Werke, die bereits neueste Entwicklungsformen vorwegnehmen bzw. neuartige Schreibweisen und Spieltechniken beinhalten.* (VERBAND DEUTSCHER MUSIKSCHULEN E.V. VdM, 1992, S. 26) Die Verfasser erachten es als wichtig festzustellen, dass *gerade die avantgardistischen Komponisten sehr großen Wert auf die Fähigkeiten der mechanischen Traktur legen, welche mehr als die pneumatische und die elektrische Traktur die Möglichkeit schafft, den Ton noch auf unkonventionelle Weise gestalten zu können.* (VERBAND DEUTSCHER MUSIKSCHULEN E.V. VdM, 1992, S. 16f)

Die Repertoireempfehlungen des Referates Kirchenmusik im Bistum Limburg (GROSSMANN, 2002, o. S.) beinhalten für die D-Prüfung bereits Stücke von Jehan Alain: *Deux Chorals*, Marcel Dupré: *79 Chorals* Op. 28<sup>142</sup> Die Prüfungsanforderungen zur kirchlichen C-Prüfung formulieren hinsichtlich der zu spielenden Stücke lediglich: *alle drei Werke müssen aus verschiedenen Stilepochen stammen.*<sup>143</sup>

Die Studienordnungen der Musikhochschulen in Ländern des deutschsprachigen Raumes stellen an die Diplomprüfung Kirchenmusik A im Hauptfach Orgel hinsichtlich der Neuen Musik unterschiedliche Anforderungen. An der Hochschule für Musik “Franz Liszt” in Weimar ist *ein bedeutendes Werk des zeitgenössischen Orgelschaffens* innerhalb des Prüfungskonzertes zu spielen und ein Repertoire nachweis *mindestens eines avantgardistischen Orgelwerkes zu erbringen.* (EMPTY, 2001, S. 37) An der Musikhochschule Luzern beinhaltet die Abschlussprüfung Orgel *ein grosses Werk aus dem 20. Jahrhundert* (EMPTY, 2003, S. 5). Dies lässt einen breiten Spielraum vermuten. Die dort obligatorische Zusammenarbeit mit dem Studio für Zeitgenössische Musik bezieht die Studierenden im Hauptfach Orgel projektweise ein: *sie sind zur Teilnahme an mindestens einem Projekt während der Studienzeit verpflichtet, sei es solistisch oder als Ensemble* (EMPTY, 2003, S. 5). In der Prüfungsordnung der Leipziger Hochschule für Musik und Theater “Felix Mendelssohn Bartholdy” (EMPTY, 1997, S. 21) bleibt es, bezogen auf das 20. Jahrhundert<sup>144</sup>, freigestellt, ob es sich um ein Werk der klassischen Moderne, der Avantgarde oder um eine traditioneller strukturierte Gegenwartskomposition handeln soll. Im Falle der Examina Kirchenmusik-B erstreckt sich die Forderung in der Regel auf eine Auswahl aus drei Epochen.

Die der heutigen Zeit eigene Orientierung an historisch informierter Aufführungspraxis muss, will man aktuellen Erfordernissen lebendiger moderner Musikpädagogik Rechnung tragen, innerhalb des Unterrichts an ihrer Seite Raum lassen für eine hinreichend gründliche Beschäftigung mit zeitgenössischer Orgelmusik. Oftmals stellen gerade historische Orgeln der Barockzeit interessante, für die Aufführung zeitgenössischer Kompositionen geeignete Instrumente dar. Neue Musik besitzt den Vorzug, durch aktuell verifizierte Interpretationen zugänglich zu sein. Neben dem direkten Erleben künstlerisch autorisierter Interpretation können Tondokumente aussagekräftige Quellen der Information und Inspirations bilden. Die Arbeit an Neuer Musik und für ihre Verbreitung ist zeitintensiv und oft mühevoll. Von daher versteht es sich, dass eine besonders effiziente und motivierende Literaturauswahl getroffen werden muss, welche sich später auch vorteilhaft auf das Repertoire auswirkt.

Kirchenmusik kann sich nicht nur aus der Tradition speisen, sondern muss inmitten der Gegenwart leben und sich offen mit aktuellen musikalischen Entwicklungen auseinander setzen. Hans Zender sprach von einem im “abendländischen Museum” beheimateten Konzertinstrument Orgel. Wo die Pädagogik veralteten Standards keine Alternativen gegenüberstellt, wird zeitgenössische Musik nur schwer Gegenstand einer fruchtbaren Auseinandersetzung werden.

<sup>142</sup>Vgl. die Empfehlungen des VERBAND DEUTSCHER MUSIKSCHULEN E.V. VdM sowie Kompositionen von Jean Langlais, Hermann Schroeder, Alexander Tcherepnin, Gordon Young u. a.

<sup>143</sup>Vgl. Prüfungsanforderungen Kurhessen-Waldeck (Stand 1999) sowie Prüfungsordnung des Kirchenmusikalischen Seminars Halberstadt.

<sup>144</sup>Die Musik Max Regers wird explizit dem 19. Jahrhundert zugeordnet.



## 4.5 Orgelunterricht – ein Sonderfall im Spannungsfeld heutiger Instrumentalpädagogik?

### 4.5.1 Besonderheiten des Instrumentes

Der Klavierbaumeister Andreas Stein fragte Wolfgang Amadeus Mozart: *Was, ein solcher Mann wie Sie, ein solcher großer Clavierist will auf einem Instrumente spielen, wo keine Douceur, kein Expression, kein Piano noch Forte stattfindet, sondern immer gleich fortgeht?* Er erhielt die Antwort: *Das hat alles nichts zu bedeuten. Die Orgel ist doch in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumente.*<sup>145</sup>

Das Instrument Orgel übt auf die Spieler generell eine besondere Faszination aus. Unter den Tasteninstrumenten ohne elektronische Tonerzeugung besitzt es die größte klangliche Vielfalt. Wie kein anderes Instrument vermag die Orgel große Räume klanglich zu beherrschen und sich dem Ensembleklang eines Orchesters oder Chores ebenbürtig zur Seite zu stellen. In der räumlichen Dimension ist sie allen anderen Instrumenten überlegen, einschließlich der besonderen architektonischen und bildkünstlerischen Gestaltungsfaktoren.

Der instrumentenspezifische Umgang mit der Orgel erfordert vielschichtige Lösungen und ein komplexes Wissen. Die Bandbreite der Gestaltungsmöglichkeiten beim Instrument Orgel ist immens. Seine technischen und klanglichen Parameter unterscheiden sich mitunter erheblich:

- a) Die Umfänge der Manual- und Pedalklavaturen sind je nach Entstehungszeit und regionaler Zugehörigkeit verschieden. Die Anzahl der Manualklavaturen differiert jeweils nach Größe der Orgel.
- b) Die möglichen Traktursysteme<sup>146</sup> erfordern unterschiedliche Spielweisen.
- c) Die Klanggestalt wird in der Regel speziell auf die jeweilige Akustik des Aufstellungsraumes festgelegt.
- d) Unterschiedliche Möglichkeiten festgelegter Stimmungsarten haben Einfluss auf die Literaturo Auswahl, verschiedene Stimmtonhöhen machen spezielle Lösungen bei Begleitaufgaben erforderlich.

Die klanglichen und anschlagsdifferenzierten Unterschiede von Orgeln<sup>147</sup> sind weiterführender als vergleichsweise bei unterschiedlichen Markenherstellern von Klavieren (beispielsweise zwischen Bösendorfer und Steinway & Sons). Die Disposition einer Orgel wird als Festlegung der Klangeigenschaften der einzelnen Register und deren Anordnung innerhalb eines Instrumentes als individuelle Schöpfung ausgearbeitet. Der Umgang mit den verschiedenen Registern einer Orgel bedarf spezieller Kenntnisse seitens des Spielers. Er muss darüber hinaus mit dem Gebrauch vorhandener Spielhilfen vertraut sein, da diese zur umfassenden Beherrschung des Instrumentes hinzu gehören. Die Bandbreite reicht hier von verhältnismäßig einfachen mechanischen Einrichtungen bis zu computergestützten Setzeranlagen zur Speicherung verschiedenster Registerzusammenstellungen.

In den Zeiten vor Nutzbarmachung der Elektrizität mussten Calcanten (Bälgetreter) zur Stelle sein, um den für das Orgelspiel notwendigen Wind zu schaffen<sup>148</sup>. Dies bedeutete für die Organisten, dass sie vorrangig an anderen Tasteninstrumenten wie Clavichorden und Cembali, später an Klavieren und Harmoniums zu üben hatten. Gelegentlich waren diese Instrumente auch mit einer Pedalklavatur ausgestattet, so dass ein Ersatzinstrument für den Übvorgang zur Verfügung stand. Eine Pfeifenorgel zum häuslichen Üben zu besitzen ist seit jeher ein besonderes Privileg. Auch heute nennen nur wenige ein solches Instrument ihr Eigen. Statt dessen wird häufiger ein erschwingliches elektronisches Instrument mit Samples von Pfeifenorgeln für den Hausgebrauch angeschafft. Dies kann nur ein Notbehelf sein und ist vor allem für Anfänger im Orgelspiel nicht empfehlenswert. Wie aus dem Untertitel der Orgelschule von Friedhelm Deis hervorgeht, soll mit diesem Lehrwerk auch das Arbeiten an elektronischen Orgeln möglich sein. In Roland Weiss' Orgelschule wird anfänglich insbesondere auf die Eignung für elektronische Orgeln hingewiesen. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass ein Organist zu irgendeinem Zeitpunkt einmal auf einem elektronischen Instrument zu spielen hat. Jedoch sollte die

<sup>145</sup>Brief Wolfgang Amadeus Mozarts vom 18. Oktober 1777. Zitiert nach KELLER *Die Kunst des Orgelspiels Vorwort*

<sup>146</sup>mechanische, pneumatische oder elektrische Spieltraktur

<sup>147</sup>Bei Orgeln mit mechanischer Spieltraktur können sich bei einem Instrument unter Umständen die Manualklavaturen untereinander in der Anschlagsart unterscheiden.

<sup>148</sup>Zwischenzeitlich erfolgte im 19. Jahrhundert der Antrieb in Form von Dampfmaschinen und Wassermotoren.

Pfeifenorgel als Ideal für alle Lösungsansätze während der Ausbildung gelten. Eine sensible, vollwertige Anschlagskultur kann man nur auf einem geeigneten Instrument mit rein mechanischer Tontraktur entwickeln. Nach Möglichkeit sollte dieses Instrument sogenannte Schleifladen besitzen. Um das Spiel auf mehreren Manualen üben zu können, wie es in unterschiedlicher Literatur erforderlich wird, muss ein Übinstrument mindestens über 2 Manualklavaturen verfügen. Dieser Forderung vermag manche Dorforgel in der Provinz nicht ohne weiteres zu genügen. Der Lernende ist darauf angewiesen, Zugang zu einer Kirche oder einem Saal zu erhalten, wo sich eine Orgel befindet. Dies erfordert oft erhebliche organisatorische Koordination. Nicht immer ist ein nahezu uneingeschränkter oder spontaner Zugang möglich.

#### 4.5.2 Besondere Anforderungen an den Spieler beim Erlernen des Orgelspiels

**Anatomische, physiologische und psychische Voraussetzungen** Aufgrund der erforderlichen Bewegungsabläufe, welche einer enormen Unabhängigkeit bedürfen <sup>149</sup>, muss der Schüler über ein ausreichendes Maß an motorischer Begabung verfügen. Nach Möglichkeit sollte ein Orgelschüler nicht von gravierenden Körperhaltungsschäden betroffen sein. Aufgrund einer andauernden Belastung und der Anfälligkeit insbesondere für Erkrankungen im Bereich der Wirbelsäule und der Kniegelenke muss von Anfang an eine Prophylaxe gegen Spielschäden oder -störungen betrieben werden. Anne Horsch berichtet über Klagen von Organisten und Pianisten hinsichtlich möglicher *Verspannungen und Schmerzen in Nacken, Schulter, Unterarm und Handgelenk sowie Gelenkprobleme und Sehnen-scheidenentzündungen*. (HORSCH, 1997, S. 27)

Die Situation des Körperwachstums muss Berücksichtigung finden. Hans Martin Balz schreibt: *Das Alter für den Beginn ist nicht so wesentlich, wichtiger ist es, daß die Beine des Schülers das Pedal bequem erreichen können und daß die Hände eine Oktave greifen können*. (BALZ, 1991, S. 3) Bei langwüchsigen Menschen <sup>150</sup> kann es hinsichtlich der Körperpositionierung zu Problemen kommen, zumal wenn die Maße des Spieltisches nicht nach BDO-Norm <sup>151</sup> gestaltet sind. Im Falle des Instrumentes Orgel unterliegen die Arbeits- und Übbedingungen einer besonderen Konstellation. In einer guten intellektuellen Begabung und spürbarem Engagement des Schülers liegen Mindestanforderungen begründet, die es erst möglich machen, sich erfolgreich und kontinuierlich mit diesem Instrument zu befassen.

**Zur Erfordernis musikalischer Vorkenntnisse** Zu Beginn des Orgelunterrichts sollte der Schüler bereits über ausreichende Fähigkeiten im Notenlesen verfügen, um sich vollständig den elementaren Spielbewegungen zuwenden zu können. Die vorherrschende Meinung ist, dass zu Beginn des Orgelunterrichtes Kenntnisse im Klavierspiel vorliegen sollten. Dadurch wird eine verlässliche Vorbildung hinsichtlich des Manualspiels garantiert. Der Orgelunterricht wird davon entlastet, die elementare Koordination der Hände vermitteln zu müssen. In meinen Augen ist die Notwendigkeit vorangehenden Klavierunterrichtes auch eine Frage des Alters der zu Unterrichtenden. Ein Kind kann am Klavier bereits Erfolgserlebnisse haben, wo es an der Orgel aus wachstumsbedingten Gründen noch nicht alle Facetten des Instrumentes ausprobieren kann. Ein älterer Schüler wird aus Gründen zeitlicher Effizienz von einem baldigen Arbeiten direkt am Instrument Orgel profitieren können. Auch sollte der Prozess des Zusammenführens von Pedal- und Manualspiel nicht über die Maßen hinausgezögert werden.

Die Notation für Orgel erfolgt zumeist in einem System mit drei Zeilen. Der Schüler ist daran zu gewöhnen, dass neben den beiden für das Klavierspiel üblichen Zeilen noch die dritte, in der Regel mit dem Bassschlüssel bezeichnete Zeile für das Pedal hinzu tritt. Die Umstellung auf das Lesen dieser orgeltypischen Notation beinhaltet nach meinen Erfahrungen keine größeren Schwierigkeiten. Zuerst sollte nach dem Prinzip gearbeitet werden, welches zunächst das gemeinsame Spiel der jeweils rechten oder linken Hand mit dem Pedal beinhaltet. Erhöht sich die Koordinationsfähigkeit, lässt sich das gleichzeitige Spiel beider Hände mit dem Pedal erarbeiten. Hierfür bietet Werner Tells *Schule des gottesdienstlichen Orgelspiels* gutes Arbeitsmaterial. Eine Umstellung der klaviertypischen Anschlagsgestaltung hinsichtlich der Gegebenheiten des Orgelspiels muss im Wesentlichen vom Hören her und von der motorischen Empfindung getragen werden. Ein ausgewogenes Legatospiel bildet am Anfang eine

<sup>149</sup>Lediglich das Spielen eines kompletten Schlagzeugs erfordert eine größere Variabilität.

<sup>150</sup>Körperlänge größer als 190 cm

<sup>151</sup>Richtmaße des Bundes Deutscher Orgelbauer

gute Ausgangslage für den Orgelanschlag. Mit dieser Voraussetzung lässt sich später das non-legato-Spiel vorteilhaft erarbeiten. Martin Gellrich erachtet das Erlernen fertigungsorientierter Fähigkeiten als *eigentlich bereits im ersten Jahr des Unterrichts notwendig, weil der Schüler ansonsten nicht alleine erfolgreich üben kann.* (GELLRICH, 2003, S. 60) Das eigenständige Üben des Orgelschülers gilt aufgrund der bereits genannten Besonderheiten als unumgängliche Bedingung.

Die Effizienz der Anfangsphase im Orgelspiel ist stark vom Vorhandensein bestimmter Voraussetzungen und musikalischer Vorkenntnisse abhängig.

### 4.5.3 Die besondere Situation sozialer und funktionaler Bestimmtheit von Orgelspiel und -musik

Ines Mainz stellt fest: *Ob eine Person sich einer bestimmten Sache zuwendet, hängt in dem Prozeß der Entwicklung zunächst von dem näheren sozialen Umfeld ab.* (MAINZ, 1997, S. 62) Der erlebte Erziehungsstil der Eltern, ihre Interessen und das Bildungsniveau des häuslichen Umfeldes spielen dabei eine Rolle. Darüber hinaus kann das schulische Umfeld maßgeblich an der Entwicklung beteiligt sein. Im Falle des Orgelspiels ist mit dem Zugang oft unmittelbar eine kirchliche Sozialisation verbunden. Obgleich durch die Einrichtung von Konzertsälen und anderer kultureller Stätten die Aufführung von Orgelmusik nicht mehr zwingend an einen sakralen Raum gebunden ist, fanden vorrangig kirchlich sozialisierte Menschen Zugang zur Orgel<sup>152</sup>. Darüber hinaus ist festzustellen, dass durch die Einzigartigkeit des Repertoires und die von der Orgel ausgehende Faszination auch in säkularisierten Gesellschaften mit dominierendem Atheismus wie z. B. der früheren Sowjetunion und der früheren DDR Orgelmusik viele Hörer anzog. Vielleicht hing dies primär mit der ihr innewohnenden „Exotik“ (die russisch-orthodoxe Kirche verwendet keine Instrumental- und demzufolge keine Orgelmusik; vielleicht ergab sich zudem auch ein Gefühl gesellschaftlich-geistiger Freiheit) zusammen. In den U.S.A. und in Großbritannien etablierte sich die Orgel vor allem als Konzertinstrument mit eigenständigem Repertoire und eroberte die Tempel kulturellen<sup>153</sup> und materiellen<sup>154</sup> Konsums.

Inwieweit religiös intendierte Unterrichtsansätze zu vermitteln sind, soll hier nicht besprochen werden. Sie sind wahrzunehmen und von Bedeutung, wie folgende Aussage vermittelt: Johann Sebastian Bach war nicht nur der große *Gesetzgeber der Musik*<sup>155</sup>. *Die zeitlose Größe Bachs beruht auf der engen Verbundenheit von Künstlertum und Gläubigkeit; seine Musik ist edelster Ausdruck eines tätigen Christentums.* (Karl Straube) (GRUNOW, 1990, S. 180)

Bevor sich die großen christlichen Konfessionen im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts zunehmend von der aus der Musiktradition der Freikirchen hervorgegangenen kirchlichen Populärmusik begeistern ließen, prägte die Orgel maßgeblich die Einrichtung gottesdienstlicher Musik. Beeinflusst von einer Auseinandersetzung mit den Genres Spiritual, Gospel, Jazz und Populärmusik, entstanden verschiedene neue Kompositionen für den gottesdienstlichen Gebrauch. Innerhalb der besprochenen Orgelschulen fand dieses außer in Rolf Schweizers Orgelschule keinen bemerkenswerten Niederschlag. Im Bereich des Improvisationsunterrichtes und der Unterweisung im gottesdienstlichen Orgelspiel sind diesbezüglich Ansätze zahlreicher wahrnehmbar.

Choralbezogene Orgelkompositionen weisen oftmals eine deutliche Textorientierung auf. Die Choraltexte entstammen der geistlichen Dichtung und vereinigen sich thematisch mit der Musik. Vergleichbar ist dies mit der Funktionsbestimmtheit des Gesanges. Während sich beispielsweise Teile des Oratorien- und Liedgesangs auf geistliche Texte beziehen können, ist der Operngesang auf performative Interaktion am Ort der Theaterbühne abgestimmt.

Das für Orgelschüler vorherrschende Lernziel besteht zumeist in einer Befähigung zum gottesdienstlichen Orgelspiel. Hinsichtlich des Bildungszieles ist zu unterscheiden, ob die Ausübung eines ehrenamtlichen oder nebenamtlichen Organistendienstes oder ein höheres Bildungsziel angestrebt wird.<sup>156</sup> Maximilian Zweimüller schreibt: *Was aber angestrebt werden soll, ist, zwischen Lern- und Bildungszielen etwa ein Gleichgewicht zu erstreben.* (ZWEIMÜLLER, 1988, S. 83) Oft dient Instrumentalunterricht der privaten Bildung und Freizeitgestaltung, mitunter einschließlich der Möglichkeit öffentlicher Darbietung. Hingegen richtet sich Orgelunterricht fast ausschließlich an der oben beschriebenen Zweckorientierung aus. Die Darbietung des erarbeiteten Repertoires geschieht weitestgehend im Rahmen der gemeindlichen Zusammenkünfte oder im Besonderen vor einem Konzertpublikum.

<sup>152</sup>Oft gehen Orgelschüler aus dem Bereich der Kantorei- bzw. der Kinderchorpraxis hervor.

<sup>153</sup>Royal Albert Hall, London

<sup>154</sup>Wanamaker-Store, Philadelphia (U.S.A.)

<sup>155</sup>Aussage von Claude Debussy

<sup>156</sup>beispielsweise ein Hochschulstudium zur Erlangung des akademischen Abschlusses als Kirchenmusiker

Michael Schneider schreibt in seiner Dissertation, dass für den Umfang einer Orgelschule die Anzahl der behandelten Gebiete der Orgelspielpraxis bestimmend ist. Durch die unterschiedliche Zweckgebundenheit des Instrumentes Orgel tritt die Musizierpraxis mannigfaltig in Erscheinung.

Es ist legitim, von einer ausgesprochen praktischen Orientiertheit des Orgelunterrichtes zu sprechen.

#### 4.5.4 Der besondere Stellenwert der Improvisation im Orgelspiel

Seit jeher gehört die Improvisation zum Handwerk des Organisten. Innerhalb der verschiedenen Musiksparten befindet sich lediglich der Jazz in einer vergleichbaren Situation. Improvisation fördert insbesondere den Bereich der Kreativität. Durch sie erfährt ein Musiker die Möglichkeit, eine eigene *musikalische Alltagssprache* (DARTSCH, 2002, S. 11), wie Michael Dartsch es nennt, zu entwickeln. Improvisation bietet Ansatzmöglichkeiten für die Realisierung musikalischer Kommunikation außerhalb zu interpretierender Kompositionen. Die praktischen Erfordernisse liturgischen Orgelspiels lassen häufig einen spontanen, flexiblen Umgang<sup>157</sup> notwendig werden. Für diesen Bereich ist seit den Anfängen der abendländischen Orgelpraxis an etwas anderes wesentlicher *als die Aufführung von Orgelkompositionen: das extemporierende Spiel*. (EPPELSHEIM, 1985, S. 218) Bezüglich des Choralspiels ist es ein *Grundübel landläufiger Orgelpraxis*, alternativlos die *in den 'Orgelbüchern' beider Konfessionen vorgegebenen Begleitsätze* (EPPELSHEIM, 1985, S. 224) im Gottesdienst zu spielen<sup>158</sup> Jürgen Eppelsheim plädiert für eine *zugleich erweiterte und konzentrierte Organistenausbildung im Sinne legitimerweise lebendig zu nennender Praxis* (EPPELSHEIM, 1985, S. 218). Grundlagen der Improvisation lassen sich meiner Ansicht nach bereits sinnvoll in den Elementarunterricht integrieren. Gustav Adolf Krieg bezeichnet die *Beziehung der Orgelimprovisation zum 'künstlerischen Orgelspiel' als "besonders eng"* (KRIEG, 2001, S. 54). Seiner Meinung nach könne Orgelliteratur- und Improvisationsunterricht in der Hand ein und desselben Lehrer liegen, so dass *Erarbeitung von Satz- und Spieltechniken, Stilen und Gattungen und ihre improvisatorische Weiterentwicklung ... Hand in Hand gehen* (KRIEG, 2001, S. 54f).

#### 4.5.5 Besonderheiten der Unterrichtsgestaltung

Bei einer Untersuchung im Jahr 1988 wurde festgestellt, dass Schüler, welche im Bereich der Musikschule das Orgelspiel erlernen, lediglich 0,4 % aller Vokal- und Instrumentalschüler ausmachen.<sup>159</sup> Hans Günther Bastian beobachtet: *Mit Ausnahme der Pianisten und Organisten ist die erste instrumentale Heimat aller Instrumentalisten mehrheitlich die öffentliche Musikschule* (BASTIAN, 1991, S. 98). Nur wenige Musikschulen haben das Fach Orgel im Lehrangebot, verfügen über ein entsprechendes Instrumentarium oder haben Zugang zu in Sälen und Kirchen befindlichen Instrumenten.

Der Großteil an Orgelschülern erhält bei Organisten eine Unterweisung im Orgelspiel innerhalb der kirchenmusikalischen Praxis oder durch Privatunterricht. Ein Kirchenmusiker ist von seinem Dienstauftrag und -verständnis her ausübender Musiker mit pädagogischem Anspruch. Diesen Anspruch verwirklicht er auch in der Arbeit mit musikalischen Gruppen der Kirchengemeinde. Innerhalb dieses Kontextes leistet er einen Beitrag durch die Erteilung des Orgelunterrichts. Im Gegensatz zur Lehrtätigkeit an der Musikschule ist bei einem Kirchenmusiker für den Unterricht im Orgelspiel der Nachweis einer Lehrbefähigung nicht unbedingt erforderlich. Seine musikpädagogischen Erfahrungen und Fähigkeiten hängen insbesondere von der persönlichen Eignung, Interessenlage und dem Werdegang ab.

Vergleichbar den Musikerkollegen, die neben ihrer Haupttätigkeit als Orchestermusiker Unterricht erteilen, ist der Kirchenmusiker sozusagen erst in zweiter Profession Pädagoge. Dies schließt nicht aus, dass er eine Unterrichtstätigkeit mit hohem Anspruch und starker Kompetenz ausüben kann. Der Kirchenmusiker handelt als Orgellehrer im Allgemeinen unter dem Gesichtspunkt der Förderung kirchenmusikalischen Nachwuchses. Ihm obliegt die Verantwortung für die Vermittlung guter Grundlagen innerhalb des Elementarunterrichts. Diese sollen auch *beim Wechsel zu einem anderen Lehrer, etwa an einer Hochschule, brauchbar und nicht hinderlich sein*. (BALZ, 1991, S. 3) Nebenberufliche Organisten hingegen müssen häufig mit Erfahrungen und Ergebnissen des Unterrichts eines einzigen Lehrers auskommen.

<sup>157</sup>mitunter ohne längere Vorbereitungszeit

<sup>158</sup>Diese Aussage bezieht sich auf das Gros der nebenamtlichen Organisten.

<sup>159</sup>Vgl. BASTIAN S. 63

In der Regel findet Orgelunterricht in Form von Einzelunterricht statt.

Der Unterricht findet vorrangig in Kirchenräumen statt. Eigenständige Unterrichtsräume, wie sie aus Musikschulen, Konservatorien und Musikhochschulen bekannt sind, stellen eine seltene Ausnahme dar. Den funktional bestimmten Kirchenräumen wohnt eine bestimmte Würde inne, die das Verhalten der anwesenden Personen normalerweise prägt. Abgesehen von überhalligen katedralartigen Bauten verfügen Kirchen in der Regel über ausgezeichnete akustische Bedingungen, welche dem Musizieren zugute kommen. Es hängt stark von der Konstruktionsweise der Orgel ab, ob sich ein Spieler selbst gut hören kann und ob er einen authentischen Klangeindruck erhält. Diesbezüglich ist die Orgel mehr als jedes andere Instrument Einschränkungen unterworfen.

Hinsichtlich der Nutzung von Unterrichtsmaterialien unterscheidet sich Orgelunterricht im Bereich der technischen Studienwerke von anderen Instrumentalunterricht. Obgleich es eine Auswahl an Etüden- und Übungsstücken gibt <sup>160</sup>, kann diese nicht mit dem Etüdenrepertoire des Klaviers verglichen werden. Ein anhaltendes Arbeiten anhand technischer Studienwerke beim Orgelspiel ist allgemein unüblich. Rolf Schweizer beschreibt eine Beobachtung, nach welcher *der Orgelschüler im allgemeinen viel zu früh von einem systematisch und methodisch aufgebauten Leitfaden in bezug auf Manual- und Pedaltechnik entbunden wird* (SCHWEIZER, 1988, S. III). Daher intendiert der Verfasser, seine Orgelschule möge Organisten als eine Art Etüdenbuch begleiten.

Eine Einbeziehung der Eltern jüngerer Schüler in den pädagogischen Prozess ist aufgrund der erläuterten Besonderheiten nur modifiziert möglich. Der Punkt "Elternpädagogik" findet in aktuellen Orgelschulen keine Berücksichtigung.

Betrachtet man die Vorspielmöglichkeiten an der Orgel, so ergeben sich vorteilhafte Situationen, um im kirchlichen Rahmen öffentlich zu musizieren. Zusätzlich besteht die Möglichkeit, konzertante Vorspiele (wie beim Musikschulunterricht üblich) zu veranstalten. Die Ausführung der Begleitung zum Gemeindegesang ist eine Sondersituation des gemeinschaftlichen Musizierens: der Organist muss innerhalb seiner Begleitaufgabe zugleich musikalisch klar führen und den Gesang der versammelten Gottesdienstbesucher vereinen. Dies erfordert rhythmische Sicherheit, gutes Tempoempfinden und eine gründliche Vorbereitung der zu spielenden Stücke. Das hier anzutreffende reale praktische Tun führt zu einem Ergebnis, welches über das eigentliche "Vorspielen" noch hinausreicht. Zudem wird der Schüler auch mitunter unqualifizierter Kritik durch Gemeindemitglieder ausgesetzt. Es ist nach Erfahrung des Autors einzig sinnvoll, diesem Sachverhalt mit fachlich kompetenter Ausführung des Orgelspiels zu begegnen. Die Erfahrung praktizierender Pädagogen und die experimentelle Forschung bestätigen: *Lernen durch Tun ist die effektivste Form des Lernens.* (SCHWABE, 2006, S. 74) Dafür bieten die vielfältigen Formen der Musikausübung innerhalb kirchenmusikalischer Praxis gute Möglichkeiten.

Zur performativen Zielsetzung beim Orgelspiel im kirchlichen Raum kommt im Vergleich zur reinen Konzertpraxis noch eine andere hinzu: es geht nicht allein um die Präsentation eines Werkes durch den Interpreten; vielmehr verwirklicht sich ein Handeln zum Lobpreis und zur Anbetung Gottes. Im Rahmen der christlichen Verkündigung übernimmt der Organist eine besondere Verantwortung für die Angemessenheit und Glaubhaftigkeit seines Musizierens. Es wäre kurzsichtig, das konzertierende Orgelspiel in diesem Zusammenhang vollständig zu separieren. Ohne Zweifel sind hier andere Bedingungen als im Gottesdienst maßgeblich. Sie entsprechen den aktuellen Erfordernissen des heutigen Konzertbetriebes, der Situation aller anderen Instrumentalisten vergleichbar. Ein hauptberuflicher Kirchenmusiker wird als Organist in der Regel auch konzertierend tätig werden. Für die Gestaltung des Elementarunterrichtes ist dies in meinen Augen kaum von Bedeutung. Die aus der Epoche des 19. Jahrhunderts zu erkennende Differenzierung des Konzertorganisten gegenüber dem "Kirchenorganisten" ist aus der gegenwärtigen Berufspraxis heraus nicht mehr zu rechtfertigen.

Nach Fertigstellung dieser Dissertation veröffentlichte Barbara Kraus im Jahr 2007 ihr Buch *Orgelunterricht KRAUS Orgelunterricht. Reflexionen, Methoden und Perspektiven des Unterrichtes im künstlerischen Orgelspiel*. Darin beleuchtet sie den Zusammenhang zwischen der Ausbildungssituation von Organisten und gegenwärtigen Bedingungen der Musikpraxis. Sie erkennt, dass zu Veränderungen von Musikgewohnheiten, Berufsaussichten und vorherrschenden Distanz zur Kirche nur geringe Chancen gegeben sind. Hingegen besteht eine wesentliche Aufgabe in der Optimierung des Orgelunterrichts. Die Verfasserin gibt Anregungen zur Gestaltung des Unterrichtsrepertoires, zum Umgang mit stilistischen Fragestellungen und der Technik des Übens. Mit letzterem knüpft sie an ihre Untersuchungen an, deren Ergebnisse bereits in *Techniken des Orgelübens KRAUS Techniken des Orgelübens* vorliegen. Sie spricht sich für die Vermittlung problemlösender Übertechniken und analytischer Praktiken bei der Erarbeitung von Stücken aus. Barbara Kraus argumentiert zugunsten einer stärkeren Ein-

<sup>160</sup>Vgl. das Verzeichnis von Orgellehrwerken am Schluss dieser Arbeit



beziehung kleinerer Stücke des 19. und 20. Jahrhunderts. Hierzu übermittelt sie eine informative Kurzübersicht hinsichtlich geeigneter Literatur. Die Verfasserin glaubt, für den heutigen Orgelunterricht eine Vorherrschaft musikalisch abstrakter Übungen konstatieren zu müssen. Ziel müsse es jedoch sein, ein am Ausdruck orientiertes Spiel zu erreichen. Barbara Kraus gibt Hinweise zu pädagogischer Studienliteratur und Fachbüchern zu Orgelspiel und Orgelbau. Ihre Literaturangaben zu den deutschen Orgelschulen schöpfen den existenten Fundus nicht vollständig aus. Diese Veröffentlichung von Barbara Kraus vermittelt Motivation und ist aus der Motivation einer versierten Praktikerin heraus entstanden. Jedoch findet man die auf dem Cover formulierte Absicht, ein Kennenlernen verschiedener Methoden und Perspektiven der Orgelpädagogik seit den 1930-er Jahren zu ermöglichen, nicht konsequent verwirklicht.

#### 4.5.6 Der Umgang mit Spielhemmungen

In der Ausbildung von Organisten wird zumeist wenig körperbezogen gearbeitet. Oft wird intensiv darauf hingewirkt, stark vom Klavierspiel geprägte Schüler in typischen Bewegungen zu "zähmen". Es wird möglicherweise an der Ruhigstellung des Handgelenks gearbeitet, das Fingerspiel zur einzigen Anschlagsform erklärt. Wie oft wurde bereits durch Orgellehrer pauschal das Idealbild des orgelspielenden Johann Sebastian Bach bemüht: *Auch soll Seb. Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, daß man sie kaum bemerken konnte. ... Noch weniger nahmen die übrigen Theile seines Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bey vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist.* (FORKEL, 1802, S. 34) Eine falsch verstandene körperlose Spielweise kann auf Dauer zu gravierenden Mängeln führen. Ein kultivierter Orgelanschlag erfordert je nach Stilistik unter Umständen auch pianistische Technikelemente. Darüber hinaus kann es sein, dass Orgeln mit schwergängigen mechanischen Trakturen entsprechende gewichtsgesteuerte Spieltechniken erforderlich machen. Die komplizierte technische Konstruktion des Apparates Orgel steht mental scheinbar zwischen *der Tonvorstellung und dem Klang* (HORSCH, 1997, S.29). Organisten vertreten nach Einschätzung von Anne Horsch im Allgemeinen gleichermaßen wie die Pianisten die Ansicht, dass *nur Üben hilft*, wenn es darum geht, Spielprobleme in den Griff zu bekommen. *Sie trauen der Körperarbeit kaum dauerhafte und positive Wirkung zu* (HORSCH, 1997, S. 30) und setzen auf die verstandesmäßige Bewältigung der Probleme. Organisten befinden sich im Vergleich zu Pianisten am Instrument in einer wesentlich schlechteren Sitzposition und haben deutlich mehr Bewegungsarbeit zu leisten, nicht zuletzt aufgrund des Pedalspiels und der Bedienung von Spielhilfen.

Auffällig ist, dass im Vergleich zu Sängern und Musikern anderer Instrumentengruppen die Organisten im Bereich der Musikermedizin bisher wenig Berücksichtigung einfordern und zu erhalten scheinen. In Kursen, Workshops und Meisterklassen sind prophylaktische medizinische Ansätze bei Organisten wenig gefragt. Hier hat die Interpretation und musikwissenschaftliche Betrachtung den absoluten Vorrang.

Der Deutsche Musikrat traf folgende Aussage über die Divergenz zwischen der gesellschaftlichen Musikpraxis und des musikalischen Lernens auf allen Ebenen <sup>161</sup>: *Die heutigen Ausbildungskonzepte verlängern immer noch einseitig Grundvorstellungen des 19. Jahrhunderts und reichen angesichts des gesellschaftlichen und kulturellen Wandels nicht mehr hin.* <sup>162</sup> Diese Aussage entspricht angesichts der aktuellen Situation im Bereich des Orgelunterrichts vollauf den Tatsachen: Das methodische Vorgehen beim Erlernen des Spiels auf dem Musikinstrument Orgel wurzelt weitgehend in den Ergebnissen vorangegangener Entwicklungen im Orgelspiel und in einer tradierten Unterrichtspraxis. Die Bedingungen des Unterrichtes hinsichtlich bei den Schülern zu erwartender Voraussetzungen haben sich jedoch gewandelt.

<sup>161</sup>einschließlich der Ausbildung für die musikpädagogischen Berufe

<sup>162</sup>Memorandum zur Ausbildung für musikpädagogische Berufe des Deutschen Musikrates vom 12. 2. 2000, zitiert nach KLUG *Musizieren zwischen Virtuosität und Virtualität. Praxis, Vermittlung und Theorie des Klavierspiels in der Medienperspektive* S. 11

## Kapitel 5

# Gedanken zum zukünftigen Umgang mit Orgellehrwerken

### 5.1 Zur aktuellen Situation der Unterrichtsgestaltung im Orgelspiel

Die gegenwärtige Situation des Orgelunterrichts erhielt ihre Prägung durch Organistengenerationen des 20. Jahrhunderts, die den Weg von der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung bis hin zu den Herausforderungen an Kirchenmusik zur Zeit der Postmoderne zu beschreiten hatten. Die praktischen Anforderungen im Arbeitsbereich eines Organisten sowie die Unterrichtssituation haben sich im Verlauf der Geschichte immer wieder verändert. Nach Einschätzung Hermann Kellers gab es seinerzeit vortreffliche Lehrwerke, jedoch fehlte eine Orgelschule, welche lehrte, was ein Organist heute wissen und können muss (KELLER, 1955, Vorwort). Nicht mehr aktuelle Lehrwerke wurden im Unterricht vielfach durch neue ersetzt. Diese vermitteln jedoch teilweise altbekannte Inhalte.

Die Zielsetzungen heutigen Unterrichts sind mit vielfältigen praktischen Erwartungen konfrontiert:

- a Es wird eine schnelle Umsetzung praktikabler Lösungen gefordert.
- b Die Qualität soll sich an der auf Tonträgern anzutreffenden messen lassen.
- c Das Repertoire soll formale und stilistische Breite aufweisen.<sup>1</sup>  
Einflüsse aus den Bereichen Jazz und Populärmusik haben im Orgelspiel Geltung erlangt. Häufig bestehen bestimmte Erwartungen hinsichtlich des Gesangs "neuer Lieder" in der Kirchenmusik.
- d Es wird eine lebendige Interpretation erwartet.
- e Die soziale und kommunikative Kompetenz des Musikers soll ausgebildet werden.

Er sollte fähig zur Berücksichtigung hörpsychologischer Kriterien sein und die schöpferische Auseinandersetzung mit dem Rezipienten suchen. Insbesondere die Aufführung Neuer Musik verlangt nach einem fruchtbaren Dialog zwischen Musiker und Zuhörern<sup>2</sup>.

Es erscheint notwendig, Bildungs- und Lernziele differenziert zu betrachten. Problemfelder musikalischer Unterweisung ergeben sich unter gegenwärtigen Bedingungen aus:

- a einem Rückgang breitangelegter musikalischer Elementarkenntnisse<sup>3</sup>,
- b einer mitunter verfrühten Vermittlung ausgewählter Spezialkenntnisse zu Lasten der Grundlagenbildung,
- c dem Rückgang grundlegender inhaltlicher Bezüge innerhalb der kirchenmusikalischen Ausbildung,

---

<sup>1</sup>Vgl. (SCHWEIZER, 1988, S. III)

<sup>2</sup>Almut Rößler schreibt: die Adressaten bzw. Rezipienten von Kunst sollten nach Möglichkeit nicht nur verstehen, was ich musikalisch mache, sondern auch etwas davon haben. (RÖSSLER, 1997, S. 155)

<sup>3</sup>Es sind oft Unsicherheiten bei der Lösung elementarer Aufgaben im Bereich Rhythmik und bei der Erfassung vorliegender Notation vorhanden. Traditionelle "alte" Lieder und Volksweisen sind nicht mehr grundsätzlich bekannt.

d der Diskrepanz zwischen einer Übersättigung mit hochprofessionellen Angeboten und der Verringerung des Spektrums musikalischer Basisarbeit und der

e vermehrten Schwächen bezüglich der Körperhaltung und der geistigen Kapazität <sup>4</sup>.

In der frühen Phase des Instrumentalunterrichts ist eine grundsätzliche Einheitlichkeit der Lernzielbehandlung festzustellen<sup>5</sup>. Obgleich in jeder Unterrichtsphase eine leistungsbezogene Förderung erfolgen sollte, hat das Lehrangebot für den Elementarunterricht grundlegende Standards zu garantieren. Unter zu unterrichtenden Schülern stellen musikalische Hochbegabungen einen geringen Anteil dar. Die Berücksichtigung spezieller Bildungsziele steht in engem Zusammenhang mit der Erkennung und Förderung von Begabungen. Dem nachzukommen ist Aufgabe des jeweiligen Instrumentallehrers. Ein entsprechendes Einfühlungsvermögen des Lehrers muss mit psychologischen Kenntnissen gepaart sein. Die Berücksichtigung lerntheoretischer Befunde stellt eine wichtige Voraussetzung für eine erfolgreiche Unterrichtstätigkeit dar. Den Unterrichtsprozess fördernde Qualitäten der Lehrerpersönlichkeit wie pädagogisches Geschick, Vorbildwirkung und künstlerische Ausstrahlung können durch ein Lehrwerk selbst nicht ersetzt werden. Neben dem bereits genannten zählen hierzu Flexibilität und geordnete Variabilität sowie die Fähigkeit zur Motivation des Schülers.

Anselm Ernsts Feststellung: *Im Gesamtspektrum der beruflichen Qualifikationen des Instrumentallehrers kommen die pädagogischen Fähigkeiten immer noch zu kurz* (ERNST, 1991, S. 13) trifft auf das Orgelspiel zu. Nicht jeder Musiker besitzt pädagogisches Geschick <sup>6</sup>. Mancher unterrichtende Kollege entbehrt einer pädagogischen Ausbildung. Die pädagogische Seite des Musikerberufs wird in der Regel im Verlauf eines Studiums beleuchtet. Dennoch ist festzustellen, *dass wichtige Fähigkeiten des Unterrichtens in der Hochschulausbildung nach wie vor in der Regel nur unzureichend vermittelt werden* (MAHLERT, 2004, S. 117). Aneignung und Austausch von Erfahrungen des Unterrichtens sind nicht grundsätzlich gewährleistet. Zum Erwerb einer Lehrbefähigung muss unterrichtspraktisches Arbeiten unbedingt dazugehören. Bei den Übschülern sollte es sich nach Möglichkeit nicht um eigene Kommilitonen sondern um Personen aus dem Bereich außerhalb der Hochschulen handeln. Aus Defiziten instrumentalpädagogischen Wissens resultiert häufig der nicht enden wollende Rückgriff auf veraltete Orgellehrwerke.

Der Lehrer sollte den Instrumentalunterricht immer auch als Teil ästhetischer Bildung verstehen <sup>7</sup>. Im Verständnis des 18. Jahrhunderts war musikalische Bildung auch ein Teil der Persönlichkeitsbildung. Erziehung in der Kunst kann nicht losgelöst von geistiger Bildung geschehen.

## 5.2 Zur Notwendigkeit eines verantwortlichen Umgangs mit Orgelschulen

Aus der Unterrichtssituation ergibt sich automatisch ein Berührungspunkt im Umgang mit Orgelschulen. Für die gegenwärtige Unterrichtsgestaltung stehen Unterrichtswerke verschiedenster Art, Etüden und technischen Übungen, pädagogisch orientierte Spielstücke, ein Reichtum an Kompositionen und außerdem zahlreiche Lehrbücher, auch für die Improvisation, zur Verfügung. <sup>8</sup> Es besteht vorrangig die Erfordernis, Orgelpädagogen für den verantwortungsvollen Umgang mit Orgelschulen zu sensibilisieren: *In jedem Fall aber brauchen Lehrende ein kritisches Bewusstsein sowie differenzierte Qualitätsmaßstäbe für die Beurteilung und Auswahl von Schulen.* (MAHLERT, 2006a) Angesichts der Fülle vorliegender Lehrmaterialien besteht die Wahrscheinlichkeit, dass zunächst unreflektiert Lehrmaterial aus dem eigenen Anfangsstadium übernommen oder in Ausschnitten benutzt wird. Durch letzteres kann das vorliegende Konzept eines Lehrwerks unter Umständen nicht zum Tragen kommen. Zahlreiche Instrumentalschulen widerspiegeln die Individualität der Lehrerpersönlichkeit und den jeweiligen Unterrichtsansatz ihres Verfassers. Vor diesem Hintergrund ist es nachvollziehbar, wenn Lehrende ihr persönliches Unterrichtsmaterial aus verschiedenen Schulen zusammenstellen. <sup>9</sup> Peter Dicks *Arbeitsbuch für junge Organisten* (DICKE, 2008) greift diesen Gedankenansatz auf. Es soll als Ergänzungsmaterial zu Orgelschulen dienen. Das Material ist auf den Anfangsunterricht von Kindern

<sup>4</sup>Lern- und Konzentrationsstörungen

<sup>5</sup>Rudolf Suthoff-Groß spricht sich in seiner Klavierschule dafür aus, von Anfang an Maßstäbe zu setzen. Der Elementarunterricht müsse den Schüler grundlegend auf ein lebenslanges Lernen hin vorbereiten.

<sup>6</sup>Dieter Klöcker fordert die besten Pädagogen für unsere Anfänger (KLÖCKER, 1994, S. 398)

<sup>7</sup>Vgl. (RÖBKE, 2000, S. 212)

<sup>8</sup>Vgl. (ERNST, 1991, S. 16)

<sup>9</sup>Vgl. (BÄUERLE-UHLIG, 2003, S. 86)

und Jugendlichen hin ausgerichtet und soll den Unterricht zwei bis drei Jahre begleiten. Das Arbeitsbuch enthält verschiedene Eigenkompositionen des Verfassers. Ein Orgellehrer hat unabhängig von individuellen Merkmalen eines Lehrwerkes der Begabungsstruktur des jeweiligen Schülers gerecht zu werden. Die Lehrwerkverfasser August Gottfried Ritter, Marcel Dupré, Fernando Germani und Flor Peeters zählten mit Sicherheit zu den Ausnahmerecheinungen höchster künstlerischer Begabung. Ihre Orgelschulen lassen unterschiedliche Ansätze erkennen, wenn es um die Berücksichtigung nicht einheitlicher Begabungen von Schülern geht. Marcel Dupré<sup>10</sup> und Fernando Germani<sup>11</sup> vertiefen sich insbesondere in die Förderung fortgeschrittener Orgelschüler. Flor Peeters strebt ebenso ein hohes Niveau an, jedoch besitzt seine systematische Hinführung vom Leichten zum Schwereren eine deutlich höhere Stringenz. Insbesondere zeichnet sich seine Orgelschule durch eine Fülle an methodisch sinnvoll zusammengestellten Beispielen<sup>12</sup> aus. Ziel des Verfassers ist eine optimale technische Ausbildung und ästhetische Bildung im Orgelspiel. Bei Marcel Dupré und Fernando Germani steht das technische Moment eindeutig im Vordergrund. Die von Marcel Dupré mitgeteilten artikulatorischen Regeln sind sehr festgelegt und doktrinär. Der Schüler wird nicht nur zum Nutzer eines Orgellehrwerkes, er wird sogleich zum Stammhalter der von Dupré begründeten Spieltradition gemacht. Nach August Gottfried Ritters Meinung sollte der Orgelschüler einzelne wesentliche Züge aus der künstlerischen Individualität seines Lehrers mitnehmen, um sich im weiteren Studienverlauf mehr oder weniger aus dieser herauszuarbeiten.<sup>13</sup> Je nach Struktur und Anspruch des Orgellehrwerkes wird der Schüler früher oder später die Arbeit damit einstellen. Selbst wenn man nach längerer Pause auf wertvolle Übungen zurückgreifen mag – es erscheint angemessen, den Zeitraum der Verwendung zu begrenzen.<sup>14</sup>

Die Befragung der Studierenden lieferte realitätsnahe Anhaltspunkte zu Problemen im Umgang mit Orgelschulen. Es bestätigt sich: die instrumentale Ausbildung ist nicht immer an den praktischen Gegebenheiten orientiert. Es wurde erkennbar, welche Probleme sich mit den aktuellen praktischen Orgellehrwerken ergeben: Einzelne Lehrwerke können ihre Zielsetzungen nur unvollständig verwirklichen (Hermann Keller, Werner Tell, Roland Weiss). Manche Lehrwerkverfasser übernehmen diskussionslos bestimmte Gesetzmäßigkeiten, beispielsweise bei der Artikulationsgestaltung (Friedhelm Deis). Manche Verallgemeinerungen sind unzureichend nachvollziehbar (Friedhelm Deis, Rudolf Suthoff-Groß). Ausgenommen die Orgelschulen von Hermann Keller, Rudolf Suthoff-Groß und Jon Laukvik sind Registrierlehren unzuverlässig oder gar nicht vorhanden. Erklärungen und methodische Hinweise wurden mitunter didaktisch ungünstig ausgeführt.<sup>15</sup> Gravierend erscheint eine weitgehend fehlende Aktualität hinsichtlich aufführungspraktischer und instrumentaldidaktischer Erkenntnisse (mit Ausnahme Rolf Schweizers und Jon Laukviks).

Zusammengefasst lässt sich schlussfolgern:

1. Die ausgewählte Unterrichtsliteratur ist meist unausgewogen zusammengestellt.  
Die Schwerpunkte liegen in der Regel bei Musik des Vorbarock und Barock. Des Weiteren finden sich einige Beispiele, die stilistisch zur klassischen Moderne zählen. Romantische Musik ist nur wenig, zeitgenössische Kompositionen sind kaum vertreten.
2. Ansätze kreativen Musizierens mittels Improvisation werden zu wenig gepflegt.<sup>16</sup>  
Seit den Veröffentlichungen Hermann Kellers hat sich eine Trennung von Orgelschulen und Improvisationsschulen für Orgel herausgebildet.<sup>17</sup>
3. Die historische Aufführungspraxis wird, gemessen an heutigen Standards, nicht oder zu wenig berücksichtigt.  
Fingersätze und Fußapplikaturen beziehen sich nicht auf historische Interpretationsgepflogenheiten (ausgenommen in der Orgelschule von Rolf Schweizer). Artikulations- und Phrasierungsangaben mangelt es häufig an stilistisch korrekten Vorschlägen zur Ausführung. Eine aussagekräftige

<sup>10</sup>Die Applikaturen sind bei aller Qualität sehr individuell und können nicht in jedem Falle übernommen werden.

<sup>11</sup>Beispielsweise bietet er verschiedene Übungen, die für Anfänger weniger geeignet erscheinen, jedoch einer Verfeinerung der Pedaltechnik zugute kommen.

<sup>12</sup>Marcel Dupré hingegen setzt einen unübersehbaren Schwerpunkt beim Werk Johann Sebastian Bachs.

<sup>13</sup>In August Gottfried Ritters Orgelschule heißt es: *Es sollte vielmehr, Lehrern wie Schülern, Gelegenheit belassen werden, gewisse Unvollständigkeiten durch die eigene Tätigkeit zu ergänzen.* (Vorwort zur 4. Auflage, o. J.)

<sup>14</sup>Rolf Schweizer wünscht sich seine Orgelschule als ständige Begleiterin des Lernenden.

<sup>15</sup>Vgl. beispielsweise Ernst Kallers knapp bemessenes Vorwort in der Orgelschule im Gegensatz zu Hermann Kellers ausufernden und zuweilen pedantische Bemerkungen

<sup>16</sup>Nur vereinzelt bieten Rudolf Suthoff-Groß und Rolf Schweizer improvisatorische Aufgabenstellungen geringen Umfangs.

<sup>17</sup>Während des Elementarunterrichts im Orgelspiel ist eine Aufteilung auf Improvisationslehrer und Lehrer für Orgelliteraturspiel allerdings unüblich.

Übersicht zu unterschiedlichen Anschlagsarten wird unzureichend angeboten. Spieltechnischen Übungen mangelt es an aufführungspraktischer Authentizität.

4. Informationen bezüglich Notationsgepflogenheiten<sup>18</sup>, richtiger Tempowahl und angemessener Ausführung von Verzierungen werden nicht ausreichend vermittelt.
5. Die editorische Sorgfalt im Umgang mit dem Urtext ist meist nicht zufriedenstellend.
6. Anregungen zum Nachdenken und Ausprobieren sind zu wenig vorhanden.  
Es müssten vielfältigere Ansätze zu Analyse und Formenlehre geschaffen werden, um eine damit motivierte Interpretation zu befördern. Für eine gültige eigene musikalische Interpretation ist das Verständnis und die innerliche Beteiligung unumgänglich. Diskographien beispielhafter Interpretationen sucht man vergeblich.

### 5.3 Anforderungen an die Schule der Zukunft

Es sei an Karl Straubes Frage an Michael Schneider erinnert: *Dennoch bleibt das eigentliche Problem der Tage bestehen: brauchen wir für unsere Zeit noch eine Orgelschule? Und wenn ja, wie sollten in etwa Form und Inhalt dieser Schule beschaffen sein?* (GURLITT, 1959, S. 114)

**Vorbemerkung** Die Unterrichtspraxis bestätigt, dass Orgelschulen vonnöten sind.<sup>19</sup> Die gebräuchlichen Orgelschulen<sup>20</sup> werden nicht auf einmal vom Markt verschwinden. Althergebrachte Lehrwerke halten sich lange im Gebrauch. *Die 'ultimative' Schule kann es nicht geben.* (MAHLERT, 2006b, Editorial, S. 1) Diese würde, wäre sie vorhanden, zu einer Stagnation jeglicher pädagogischer Auseinandersetzung beitragen und einen Stillstand künstlerischer Entwicklung bedeuten. Ein instrumentalpädagogisches Lehrwerk kann keine allumfassende Sichtweise liefern. Es vermag jedoch, Orientierungsmöglichkeiten mittels verbindlicher Aussagen zur Verfügung zu stellen. Der jeweilige Verfasser steht vor einer komplexen und schwierigen Aufgabe, will er der aus genannter Intention erwachsenden Verantwortung gerecht werden.

Auf die Entwicklung einer exemplarischen Konzeption einer Orgelschule wurde in dieser Dissertation bewusst verzichtet.<sup>21</sup> In ihr soll Anregung zur Konzeption künftiger Orgellehrwerke enthalten sein.

In der gegenwärtigen Zeit sind Bedingungen wirksam, welche neuartige Gestaltungsmöglichkeiten für Instrumentalschulen bieten. Neue Formen der Medien schaffen erweiterten Zugang zu Methoden der Unterrichtsgestaltung. Heiner Klug äußerte sich zur schriftlichen Überlieferung innerhalb der westlichen Musiktradition bis heute: *Die einzig relevante Möglichkeit, Musik zu speichern, bot bis Ende des 19. Jahrhunderts das schriftliche Medium. Noch heute stellen Notentext und Partitur in Musikwissenschaft und Musikpädagogik die meistgenutzte Medienform dar.* (KLUG, 2001, S. 211) Hinzu getreten sind Tonträger in Form von Schallplatte oder Compact Disc. Nicht nur Friedhelm Deis hat dieses Medium ergänzend zu seiner Orgelschule genutzt. Moderne Schulen für Jazz-Piano stützen sich ebenfalls auf Tonträger. Dort spielt noch ein weiterer, für die musikalische Praxis des Jazz typischer Aspekt eine wichtige Rolle: Stücke zu lernen, indem man sie eigenständig von Aufnahmen transkribiert. Junge Menschen sind an den medialen Umgang mit Musik gewöhnt. *Multimediale Technologie bietet aber andererseits in ihrem neuen auditiven, interaktiven und strukturierbaren Bestandteil auch dringend benötigte Möglichkeiten, die bereits eingehend erörterte und allenthalben kritisierte Einseitigkeit visuellen Musikkernens auszugleichen.* (KLUG, 2001, S. 211) Audiovisuelle Medien ermöglichen beispielgebende Demonstrationen einerseits sowie die Aufzeichnung von Unterrichtssequenzen oder des Spiels eines Schülers, der das eigene Tun aufgrund einer solchen Dokumentation zusätzlich nachvollziehen kann.

Obgleich Gruppenunterricht im Orgelspiel prinzipiell möglich ist<sup>22</sup>, blieb dies bislang ohne Einfluss auf die Gestaltung von Lehrwerken. Es ist eher unüblich, im Elementarunterricht vierhändig auf der

<sup>18</sup>Man denke an die Vielfalt der Notationsmöglichkeiten zeitgenössischer Musik!

<sup>19</sup>55 % der befragten Studenten empfanden als Orgelschüler die Arbeit mit der Schule als nutzbringend.

<sup>20</sup>In der Regel findet sich im Katalog eines Musikverlages nur jeweils 1 Orgelschule.

<sup>21</sup>*Instrumentalschulen haben eine durchschnittliche Entstehungszeit von drei bis acht Jahren, beginnend mit der ersten Kontaktaufnahme bis zur Veröffentlichung.* Gespräch mit Thomas Lang, Lektor für Instrumentalschulen bei Schott (6. 3. 1996). Vgl. (BÄUERLE-UHLIG, 2003, S. 85)

<sup>22</sup>Dieser ist nur in einer Konstellation sinnvoll: der Arbeit des Orgellehrers mit einem einzelnen Schüler unter Einbeziehung zuhörender Dritter.



Orgel zu musizieren. Das gemeinsame Improvisieren von zwei Spielern würde sich aktivierend auf die Kreativität im Orgelunterricht auswirken. Dabei müssten beide an einer Orgel musizieren, oder ein gleichzeitig im Raum vorhandenes anderweitiges Instrument nutzen <sup>23</sup>.

Nach der musikalischen Früherziehung mit orgelspezifischem Frühinstrumentalunterricht zu beginnen, ist keine gängige Praxis. So verringert sich die beim Orgelunterricht zu beobachtende Spannbreite des Lebensalters der Schüler, verglichen beispielsweise mit dem Klavierunterricht. Es ist zu beachten, dass der Schüler in der Regel im vorhergehenden Klavierunterricht bereits durch einen Pädagogen geprägt worden ist. Es muss ein Übergang gestaltet werden, um die klavierspezifischen Merkmale mit den Gegebenheiten des Orgelspiels abzustimmen.

Michael Schneider beschreibt in seiner Dissertation die grundlegende spieltechnische Beherrschung der Orgel als eines der von vornherein feststehenden Unterrichtsziele innerhalb der meisten Orgelschulen des 19. Jahrhunderts. August Gottfried Ritter sah in der *Aneignung der mechanischen Fertigkeit* eine der wichtigsten Aufgaben des Schülers beim Arbeiten anhand der Orgelschule. Aus dem heutigen pädagogischen Alltag heraus lässt sich ableiten, dass der Nachwuchs über technische Aspekte nicht immer ausreichend Bescheid weiß, vgl. (LAUKVIK, 2000, S. 8). Barbara Busch hingegen konstatiert einen Paradigmenwechsel in der Instrumentalpädagogik: das Ideal der spieltechnischen Perfektion weiche zunehmend dem Ziel, *im Instrumentalunterricht eine "Sehnsucht nach Klängen" entstehen zu lassen* (BUSCH, 2007, S. 20). Hier findet sich eine bemerkenswerte Kongruenz zur gegenwärtigen Situation Neuer Musik: diese sucht in vielerlei Gestalt Klänge zu verwirklichen. Ulrich Mahlert stellt eine notwendige musikpraktisch-künstlerische Neuorientierung heraus: *Es wird Zeit, dass die Autorinnen und Autoren von Instrumentalschulen sich wieder stärker auf die musikalischen Inhalte* <sup>24</sup> *besinnen* (MAHLERT, 2004, S. 118). Schlussfolgern wir daraus: eine spieltechnische Problembewältigung ist unabdingbar, sie darf nicht losgelöst von der Arbeit an musikalischen Inhalten geschehen. Beim Schüler sollen Grundlagen der Sensibilität für Klang, für Form und Gestaltung gebildet werden. Ihm eine überschaubare Vielfalt musikalischer Erfahrungsmöglichkeiten anzubieten ist wünschenswert. Unter diesen bildet die Improvisation ein wichtiges Potential. In diesem Kontext ist auf das ganzheitliche Üben hinzuweisen, bei welchem Gehör und gedankliche Verarbeitung zu wichtigen Lösungsansätzen führen. Jeder Musiker muss später über Eigenständigkeit im Arbeiten sowie eine verantwortliche Selbstkontrolle verfügen. Wesentliche praktische Bestandteile des Übens sind selbstgesteuert und weniger von Vorgaben des Unterrichtes abhängig, vgl. (MAHLERT, 2006b, S. 21). Der Vorgang des Übens beschäftigt alle ausführenden Musiker zeitlebens. Angestrebt wird eine optimal gestaltete Kombination aus erarbeitendem Üben und Strukturanalyse der vorliegenden Komposition. Es genügt nicht, das Üben gleich einem mechanisch-motorischen Vorgang zu beherrschen und zu praktizieren. Vielmehr ist es eine als Kunst zu begreifen, welche die menschlichen Fähigkeiten des Denkens, Fühlens sowie des geistigen und körperlichen Handelns integriert. Vgl. (MAHLERT, 2006b, S. 8). Heiner Klug schrieb über die Präludien in Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Clavier*, diese könnten *als eine Art "ganzheitliche Etüden" verstanden werden, bei denen technische und eigenschöpferische Lerninhalte* <sup>25</sup> *untrennbar verbunden sind* (KLUG, 2007, S. 37). Auch wenn bedeutende frühe Lehrwerkverfasser dem Unterrichtsgeschehen Eigenschöpfungen nutzbar machten <sup>26</sup>, es ist notwendig, neben eigenen Kompositionen ausreichend Material aus dem überlieferten Repertoire beizuziehen. <sup>27</sup> Lehrwerke wie die *Schule des gottesdienstlichen Orgelspiels* von Werner Tell oder *Ludus organi contemporarii* von Herbert Tachezi sind nicht ohne Ergänzung durch andere Unterrichtsliteratur zu verwenden. Sämtliche heutige Orgellehrwerke kommen nicht ohne ergänzende Literatur aus – die Befragten gaben an, von vornherein einen Anteil anderen Notenmaterials von etwa 50% zusätzlich zur Orgelschule genutzt zu haben.

Eine weitgehende Übereinstimmung didaktischer Zielsetzungen von früherer und heutiger Zeit besteht in der

- Vermittlung spieltechnischer Grundlagen,

<sup>23</sup>Vergleichbar der in den Lehrerbildungsanstalten des 19. Jahrhunderts anzutreffenden Situation mit mehreren im Raum befindlichen Tasteninstrumenten

<sup>24</sup>Nur 11% der im Zusammenhang mit der Dissertation befragten Studenten erhielten Impulse für die Interpretation, für die Spieltechnik hingegen 53%.

<sup>25</sup>Johann Sebastian Bachs Persönlichkeit bildet eine revolutionäre Erscheinung in der Geschichte der Musikerziehung. In seiner Kreativität begegnen sich Vergangenheit und Zukunft und werden in seinem Werk zusammengeführt.

<sup>26</sup>Beispielsweise Carl Philipp Emanuel Bach, 18 Probestücke in 6 Sonaten (Beigabe zum 1. Teil des *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753)

<sup>27</sup>Johann Sebastian Bach hat dies in seinen *Clavierbüchlein* ehemals getan.

- Gestaltung von Phrasierung und Artikulation
- Hilfestellung für selbstständiges Arbeiten und Üben, sowie in
- Bezügen auf die gottesdienstliche Orgelspielpraxis
- Hinweisen zu Bau und Funktion der Orgel sowie zum Registrieren.

Die Anwendbarkeit spezieller Unterrichtsmethoden ist kritisch zu reflektieren. Mit der Suzuki-Methode <sup>28</sup> tritt ein besonderer Zweig der Instrumentalmethoden in Erscheinung. Sie gelangt seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts zur Anwendung <sup>29</sup>. Modellversuche an deutschen Musikschulen zur Übertragung der Methode scheiterten 1979 nach einer dreijährigen Phase <sup>30</sup>. Auf ihre Art ist die Methode so speziell, dass nur in Suzuki-Pädagogik geschultes Lehrpersonal ihr Konzept <sup>31</sup> korrekt zu vermitteln vermag. Die Methode wurde auf andere Instrumente übertragen, so in den U.S.A. auch auf die Orgel. Eine explizite Anwendung der Methode auf den Orgelunterricht erscheint in meinen Augen unangemessen. Die der Suzuki-Methode eigenen positiven Aspekte <sup>32</sup> sollten für den Instrumentalunterricht allerdings grundsätzlich als erstrebenswert erscheinen.

Körperhaltungsprobleme sind eine generelle Herausforderung unserer Gegenwart. Es ist erforderlich, dass Schüler und Lehrer für eine gesunde Körper- und Spielhaltung sensibilisiert werden. Gerade hinsichtlich des Orgelspiels können sich Konstellationen ergeben, welche zu orthopädischen oder neurologischen Erkrankungen führen. Ein Hinweis im Rahmen der Lehrwerke auf den verantwortungsvollen Umgang mit dieser Problematik sollte die Instrumentalpädagogen auf die Möglichkeit diesbezüglicher Weiterbildung aufmerksam machen. Jaap Dragt beispielsweise verweist auf niederländische Veröffentlichungen zur Dispokinesio-Therapie (DRAGT, 1983, S. 5). Ein entsprechendes Bewusstsein sollte darüber hinaus auch zu einer vorteilhaften ergonomischen Gestaltung beim Neubau von Instrumenten führen <sup>33</sup>. Die ganzheitlichen Ansätze der Alexander-Technik und Feldenkrais-Methode stoßen bei vielen berufsausübenden Musikern auf Interesse. Der Schauspieler Frederick Matthias Alexander (1869-1955) entwickelte eine Technik, durch „guten Selbstgebrauch“ eigene Möglichkeiten und Fähigkeiten besser zu nutzen und Körper und Geist vor Fehlleistungen und Ermüdungserscheinungen zu bewahren. Der Physiker und Judolehrer Moshé Feldenkrais (1904-1984) schuf ein pädagogisches Konzept, das eine Änderung und Entwicklung des „Selbstbildes“ eines jeden Menschen ermöglichen soll. Bei der Entwicklung seiner Methode wurde er u. a. von Frederick M. Alexander beeinflusst. Für die Vermittlung sowohl der Alexander-Technik wie auch der Feldenkrais-Methode ist speziell ausgebildetes Lehrpersonal notwendig. Frederick M. Alexander pflegte zu sagen: *Hütet Euch vor Gedrucktem; Sie lesen es vielleicht anders als es geschrieben wurde* (DE ALCANTARA, 2005, S. 10). Ein weiterführendes Lehrwerk möge daher zumindest auf die Möglichkeit des Kennenlernens dieser Methoden verweisen.

Das Musizieren sollte als Möglichkeit einer einzigartigen künstlerischen Körpererfahrung erlebt werden können.

Aus der Befragung der Studierenden ging hervor, dass der Lehrer eine wichtige Rolle bei der Arbeit mit einer Orgelschule einnimmt. In 80% aller Fälle wurden die Schulen nach Vorschlag des Lehrers ausgewählt. Bei 75% der Fälle gab der Lehrer eigene Hinweise zur Arbeit mit dem Lehrwerk. Nur 14% der Befragten arbeiteten zeitweilig autodidaktisch mit einer Orgelschule.

<sup>28</sup>nach ihrem Erfinder, dem Geiger Suzuki Shinichi (1898- 1998)

<sup>29</sup>Den Ausgangspunkt bildete der Unterricht im Violinspiel. Die zugehörige zehnbändige Suzuki-Violinschule enthält bekannte Stücke aus der Violinliteratur von der Barockzeit bis zur Romantik sowie Volkslieder. Stücke aus dem Repertoire der klassischen Moderne und traditionelle japanische Musik fehlen gänzlich.

<sup>30</sup> Die Methode wird punktuell von einzelnen Institutionen weitergeführt, beispielsweise durch die Bamberger Sinfoniker.

<sup>31</sup>Die Suzuki-Methode beruht auf dem philosophische Hintergrund, dass das Instrumentenspiel das Mittel und nicht der Zweck zur Verwirklichung des Lebenssinns ist. Die vom VdM initiierten Modellversuche zur Übertragung der Suzuki-Methode an deutschen Musikschulen scheiterten an kulturellen und mentalen Diskrepanzen bzw. Verschiedenheiten zwischen Deutschland und Japan.

<sup>32</sup>spielerischer Umgang mit dem Musikinstrument; Fähigkeit zur bewussten und länger anhaltenden Konzentration; stabiles Durchhaltevermögen

<sup>33</sup>In der Höhe verstellbare Orgelbänke und Notenpulte sowie optisch und funktionell vorteilhafte Spieltischeinrichtungen sollten (mit Ausnahme historischer Orgeln) selbstverständlich sein.

## 8 Thesen zum Gebrauch und zur inhaltlichen Gestaltung von Orgelschulen

1. Die Arbeit des Lehrers entscheidet primär über die Qualität des Unterrichts.  
Instrumentalpädagogen müssen zu einem geschickten Umgang mit Orgelschulen befähigt werden. Das Arbeiten anhand einer Orgelschule kann die Betreuung durch einen Lehrer nicht ersetzen. Autodidaktisches Arbeiten in der Elementarphase sollte die Ausnahme bleiben. Im Falle unbedarfter Instrumentalpädagogen <sup>34</sup> liegt hier eine Chance und Aufgabe, mittels guter Konzepte und Inhalte in Lehrwerken die Situation zu verbessern.
2. Orgelschulen sollten verschiedenen Entwicklungsstadien gemäß einsetzbar sein.  
Eine Berücksichtigung des Lebensalters des Lernenden (man beachte spezielle Ansprüche in der Erwachsenenbildung) <sup>35</sup> und der individuellen Lernsituation ist erforderlich <sup>36</sup>. Eine speziell das Grundschulalter berücksichtigende Konzeption erscheint in den Augen des Autors unnötig <sup>37</sup>.
3. Das enthaltene Unterrichtsmaterial sollte musikalisch hochwertig und didaktisch wertvoll sein sowie stilistische Vielfalt <sup>38</sup> bieten.  
Eine Ausbildung sollte in konzentrierter Auswahl *eine Vorstellung von dem außerordentlichen, für historische Orgeln gleich welcher Beschaffenheit musikalisch Ergiebiges in Fülle bietenden Reichtum an Vorhandenem* (EPPELSHEIM, 1985, S. 225) vermitteln.
4. Musikalische Inhalte und spieltechnisches Können sollten in Ausgewogenheit berücksichtigt werden.
5. Grundlagen der Improvisation sollten in die Konzeption didaktisch einbezogen werden.  
Eine Beschäftigung mit dem Spiel von Chorälen <sup>39</sup> einschließlich der Vorspiele ist unabdingbar. Die Vermittlung musiktheoretischer Kenntnisse muss intensiviert werden, möglichst mit Kompatibilität zum Theorieunterricht. Der Umgang mit der musikalischen Analyse sollte intensiviert werden. <sup>40</sup>
6. Ein universeller Umgang mit dem Instrument Orgel soll vorbereitet werden.  
Die grundsätzliche Anwendbarkeit einer Orgelschule sollte nicht von spezifischen Details abhängen. Sind beispielsweise die Fußapplikaturen speziell für radiale Pedalklavaturen ausgearbeitet, kann dies bei einem Großteil der in Deutschland vorzufindenden Orgeln Probleme hervorrufen. Bezüglich der Klanggestaltung inklusive Registrierung sollte zunächst ein allgemein anwendbares Konzept zugrunde liegen. Der Typ der Universalorgel <sup>41</sup> stellt einen vielfach gelungenen Versuch dar, das Instrument Orgel den Anforderungen der heutigen Musikpflege genügen zu lassen. Dies soll keinesfalls bedeuten, dass original erhaltenen Instrumenten früherer Epochen ihre Vollwertigkeit bzw. fallweise Einzigartigkeit abzusprechen ist. <sup>42</sup> Das Repertoire an spielbarer Literatur ist deutlich abgegrenzt. Eine aktuell gültige Einführung <sup>43</sup> in Funktion und Bau des Instrumentes Orgel ist unentbehrlich.
7. Im Anfangsunterricht sollten Aspekte historischer Aufführungspraxis lediglich ergänzend <sup>44</sup> an ausgesuchten und geeigneten Stellen berücksichtigt werden.

<sup>34</sup>Mitunter hinterfragen sie ihre Unterrichtsgewohnheiten kaum, respektive unterziehen sie einer Revision. (Vgl. (ERNST, 1991, S. 13))

<sup>35</sup>Erwachsene verfügen über eine schnelle Auffassungsgabe, die physische Umsetzbarkeit ist jedoch langsamer als bei Kindern. Die Erwachsenen benötigen mehr und besseres technisches Übungsmaterial. Sie unterliegen des weiteren einer stärkeren Gefährdung physischer Verspannung und Verkrampfung. (Vgl. (McVEIGH, 2006, S. 21f))

<sup>36</sup>Andrea Kumpe widmete sich der *Entwicklung einer Orgelschule anhand eines methodisch-didaktischen Konzeptes für Jugendliche* innerhalb einer Diplomarbeit im Studiengang Kirchenmusik und im musikpädagogischen Studiengang EMP (Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg). Innerhalb eines praktischen Teils präsentiert sie den Entwurf eines Orgelschulbandes.

<sup>37</sup>begründet durch die notwendigen Voraussetzungen

<sup>38</sup>ausgehend von der Alten Musik bis zu aktuellen Werken der Gegenwart

<sup>39</sup>Der Begriff bezeichnet hier strophenförmige Kirchenlieder im Gegensatz zum Gregorianischen Choral.

<sup>40</sup>Dies gilt insbesondere auch im Blick auf die Orgelmusik des 20. und 21. Jahrhunderts.

<sup>41</sup>Jon Laukvik nennt es "Allroundorgel"

<sup>42</sup>Da beispielsweise nur eine Auswahl von Organisten ständig Zugang zu romantischen Orgeln besitzt, rückte Jon Laukvik den Umgang mit heutigen zeitgenössischen Instrumenten bei der Interpretation romantischer Musik besonders in den Blickpunkt.

<sup>43</sup>moderne Spielhilfen inbegriffen

<sup>44</sup>Vgl. Rolf Schweizers Aussage, dass es den Rahmen einer Orgelschule sprengen würde, wollte man auf Einzelheiten der Interpretation alter Musik eingehen. Diesbezüglich empfiehlt Rolf Schweizer jedem Organisten, seine Kenntnisse anhand von Spezialliteratur zu vervollkommen. (Vgl. Dissertation, S. 84, 3. Abs.)

Es ist notwendig, dem Schüler eine Vorstellung darüber zu ermöglichen. Zwischen Anfangsunterricht und den Phasen des Unterrichtes auf fortgeschrittenem Niveau ist diesbezüglich zu differenzieren. Die Aufführungspraxis zeitgenössischer Musik sollte von Anfang an Berücksichtigung finden <sup>45</sup>.

Die Lösung schwierigerer Sachverhalte diesbezüglich sollte dem späteren Verlauf des Unterrichts vorbehalten bleiben.

8. Die Darstellung von Inhalten sollte nachvollziehbar sein.

Klare Handlungs- und Zielvorgaben sollen überzeugend, nicht vereinnahmend gegeben werden.

Es besteht die Möglichkeit, Spezialgebiete im Anhang einer Orgelschule darzustellen. Hierzu können beispielsweise besondere Notationsformen und exemplarische historische Fingersätze gehören. Auch ausgewählte Angaben zu Registrierungen und typische Orgeldispositionen sollten dort Raum finden. In diesem Rahmen kann auf Besonderheiten alter Orgeln, wie die Kurze Oktave oder die andersartigen Tastenmensuren eingegangen werden. Dies vermag einer Hilflosigkeit gegenüber "außerhalb der Norm" befindlichen Orgeln ansatzweise abzuwehren.

**Schlussfolgerung** Es erscheint nahezu unmöglich, jedwede konzeptionelle Forderung vollständig berücksichtigen zu können. Eine universale Schule wird es daher nicht geben. Die in vorhandenen Lehrwerken enthaltenen Anknüpfungen an älteres Material müssen durch wirksame Neuansätze bereichert werden.

Die Möglichkeiten neuer Medien müssten wesentlich intensiver genutzt werden. Mittels DVD könnten exemplarische Situationen der Körperhaltung und der Spielbewegungen dokumentiert werden. Eine Diskographie beispielhafter Einspielungen sollte die Orientierung hinsichtlich interpretatorischer Vergleiche erleichtern.

Die Orgelschule sollte Teilkomponenten mit losen Blättern bieten. Dadurch entsteht die Möglichkeit zu Aktualisierung und Ergänzung. Der Nutzen für den praktischen Gebrauch wird erhöht. <sup>46</sup> Nach der Meinung Jaap Dragts solle man stets auf neue Ausgaben achten, um alte zu ergänzen oder zu ersetzen und unbedingt zeitgenössische Kompositionen berücksichtigen. Hierzu könne man Fachzeitschriften oder aktuelle Kataloge der wichtigsten Verlage zu Rate ziehen.

Nach Möglichkeit sollte die Anlage eines Handbuches zur jeweiligen Orgelschule verwirklicht werden.

Rudolf Suthoff-Groß bezeichnete die individuelle Behandlung des Schülers als vordringliches Ziel für den Orgelunterricht <sup>47</sup>. Von Friedrich Wilhelm Marpurg erfahren wir zu Johann Sebastian Bach: *Ich glaube, dass dieser große Mann sich mehr als einer einzigen Methode bey seinem Unterricht bedient, und solche allezeit nach der Sphäre eines jeden Kopfs, nachdem er solchen mit mehrern oder wenigern Naturgaben ausgerüstet, geschmeidiger oder steifer, voller Seele oder hölzern fand, eingerichtet hat.* (MARPURG, 1776) Zitiert nach (SCHULZE, 1972, S. 815). Nur wer die Veranlagungen und Interessen eines Schülers kennt und in ihrer Individualität berücksichtigt, kann im Unterricht zu einer optimalen Schwerpunktsetzung finden.

Der Elementarunterricht steht am Anfang des musikalischen Bildungsweges. Der diesbezüglichen Verantwortung kann nur mit den besten Lehrmethoden und Unterrichtswerken Rechnung getragen werden. Am Ende eines Studiums sollte ein Musiker einen Überblick über das Hauptrepertoire seines Instrumentes besitzen <sup>48</sup> und zugleich eine seiner Individualität entsprechende Repertoiregestaltung vornehmen können.

So wie sich Johann Sebastian Bach seinerzeit nach Lübeck aufmachte, *um den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Dietrich Buxtehuden, zu behorchen* (BACH und AGRICOLA, 1754)

<sup>45</sup>Notationsarten, die nicht den traditionellen Gepflogenheiten entsprechen, sollten zur Entwicklung von Offenheit und zur Motivation herangezogen werden, ohne den Schüler zu überfordern.

<sup>46</sup>Das Orgelchoralbuch zum Evangelischen Gesangbuch in Bayern ist nach Kenntnis des Autors derzeit beispielsweise in einer zusätzlichen Publikation als "Karten-Box" erhältlich.

<sup>47</sup>Gesprächsnotiz

<sup>48</sup>Marksteine der Entwicklung der Orgelmusik, besonders auch im 20. und 21. Jahrhundert unter Berücksichtigung ländertypischer Optionen

zitiert nach (SCHULZE, 1972, Bd. III, S. 666), muss ein Musiker heute alle Möglichkeiten nutzen, für sein Wissen und seine Meisterschaft Zuwachs zu gewinnen. Es stehen im Zeitalter der Globalisierung vielfältigste Möglichkeiten zur Verfügung. Der gewaltige materielle und zeitliche Aufwand in früheren Zeiten bedingte eine Beharrlichkeit und Ausdauer, die heute scheinbar oft abhanden geht. Johann Nikolaus Forkel schrieb: *Gewöhnung an das Gute ist daher die beste Lehrart für die Jugend* (FORKEL, 1802, S. 77). Im Hinblick auf neue Orgellehrwerke sollte darum das Beste gerade gut genug sein.





# Anhang A

## Abbildungen

**Praeludium**

Principal 8' Oktave 4' Quinte 2 $\frac{1}{2}$ ' Oktave 2' Mixtur Zimbel  
Ped. Principal 16' Oktave 8' Oktave 4' Rauschpfeife

J. K. F. Fischer

B-S-S 35259

Abbildung A.1: Kaller, Nr 15

103. **Praeludium** J. K. F. Fischer (1850-1746)

\*) Auf eine genaue, unmerkliche Ablösung beider Hände ist besonders zu achten  
Edition Peters

11468

Edition Peters

11468

Abbildung A.2: Keller, Nr 103

142. **N. Bruhns**

Abbildung A.3: Keller, Nr 142

Zwei Beispiele aus der Orgelliteratur mit Doppelpedal

Fugato aus Präludium in G-dur

Nicolaus Bruhns

121

Abbildung A.4: Schweizer, Nr 121

aus Choralbearbeitung „An Wasserflüssen Babylon“

Johann Sebastian Bach aus BWV 653 b

122

Abbildung A.5: Schweizer, Nr 122

**Doppel-Pedal**

**17** aus: Präludium in G-dur  
(Takt 57-63) Nikolaus Bruhns (1665-1697)

(T. 68-73)

(T. 77-79)

Wb. 1503

Abbildung A.6: Weiss, Nr 17

**18** aus: „An Wasserflüssen Babylons“ (Takt 1-16) Johann Sebastian Bach (1685-1750)  
aus BWV 653 b

(T. 55-77)

Abbildung A.7: Weiss, Nr 18



### OberWerck

- |  |         |
|--|---------|
| 1. Principal . . . . .   | 8. fuß  |
| 2. Octava . . . . .  | 4. fuß  |
| 3. Mixtur 4fach / dorinnen Octav, 2. fuß<br>Quint anderthalb fuß |         |
| 4. Grob Gedact / Rohrflöit . . . . .                             | 8. fuß  |
| 5. Nachthorn . . . . .   | 4. fuß  |
| 6. Schwegelpfeiff . . . . .                                      | 1. fuß  |
| 7. Randket oder stille Posaun . . . . .                          | 16. fuß |

### RückPositiff

- |  |        |
|--|--------|
| 8. Quintadeena . . . . .                   | 8. fuß |
| 9. Blockflöit . . . . .                    | 4. fuß |
| 10. Gemshörnlein . . . . .                 | 2. fuß |
| 11. Zimbel doppelt / gar klein und scharff |        |
| 12. Spitzflöit oder Spillflöit . . . . .   | 4. fuß |
| 13. Krumbhorn . . . . .                    | 8. fuß |

### In die Brust

- |   |        |
|---|--------|
| 14. Klein lieblich Gedactflöit. Rohrflöit . . . . . | 2. fuß |
| 15. Baerpfeiff . . . . .                            | 8. fuß |
| 16. Geigend Regal . . . . .                         | 4. fuß |

### Zum Pedal

- |                                |         |
|--------------------------------|---------|
| 17. Untersatz starck . . . . . | 16. fuß |
| 18. Posaunen Baß . . . . .     | 16. fuß |
| 19. Singend Cornet . . . . .   | 2. fuß  |

(Zugefügt wurde im Oberwerk: Gemshorn 4', im Pedal:  
Dolcianbaß 8' und Koppel des Pedals zum Oberwerk).

— 2 —

Abbildung A.8: Disposition (nach Michael Praetorius Designatio einer Orgel von 19 Stimmen (Syn-  
tagma Musicum II. Organographia, Wolfenbüttel 1618)) der Praetorius-Orgel des Musikwissenschaft-  
lichen Instituts der Universität Freiburg i. Br., erbaut 1921 von E. F. Walcker & Cie, Ludwigsburg  
(Orgelbaumeister Dr. h.c. Oskar Walcker)

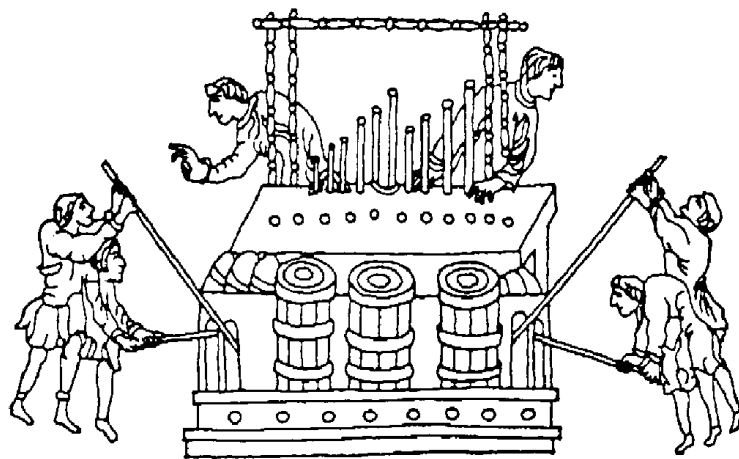


Abbildung A.9: Wasserorgel, Darstellung im Utrechter Psalter (860)

# Literaturverzeichnis

- Prüfungsordnung und Studienordnung für die Ergänzungsstudiengänge Kirchenmusik (A und B). HMT "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig, Fachbereich II., 1997
- Rechtsgrundlagen für Studium und Lehre. Teil 3, Prüfungs- und Studienordnungen Tasteninstrumente, Kirchenmusik und Komposition. HfM "Franz Liszt" Weimar, 2001
- Aufnahme- und Prüfungsordnung der Musikhochschule Luzern, Lehrdiplom Orgel, Studiengang I. Musikhochschule Luzern, 2003
- Sensationelle Handschriftenfunde in der Weimarer Anna Amalia Bibliothek. Musica Sacra Heft 5 2006
- Adelung, Wolfgang:** Einführung in den Orgelbau. 2. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955
- Adlung, Jacob:** Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit. Faksimile-Machdruck, Kassel 1953 Auflage. 1758
- Adlung, Jacob:** Musica mechanica organoedi. Berlin, 1768
- Ahlgrimm, Isolde:** Manuale der Orgel- und Cembalotechnik. Wien, 1962
- Albrecht, Christoph:** Interpretationsfragen. Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger (1524-1916). Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1981
- Alcantara, Pedro de:** Alexander-Technik für Musiker. 2. Auflage. Kassel: Bosse, 2005
- Anonymus; Koppmayer (Hrsg.):** Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiser. 2. Auflage. Augsburg, 1692
- Apel, Willi:** Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. 1967, Reprint, Kassel, 2004
- Bach, Carl Philipp Emanuel:** Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin, 1753/1762, Reprint, Wiesbaden, 1986
- Bach, Carl Philipp Emanuel und Agricola, Johann Friedrich:** Kap. Nekrolog In Mizlers Musikalischer Bibliothek. Leipzig, 1754
- Bach, Johann Sebastian; Löhlein, Heinz-Harald (Hrsg.):** Orgel=Büchlein. Kassel: Bärenreiter, 1999, DOKUMENTA MUSICOLOGICA Handschriften-Faksimiles, Faksimile der autographen Partitur
- Balz, Hans Martin:** Grundlagen des ersten Orgelunterrichts. Ars Organi, 39 1991, Nr. 1, 3–9
- Baresel, Alfred:** Robert Teichmüller und die Leipziger Klaviertradition. Leipzig: Peters
- Bastian, Hans Günther:** Jugend am Instrument. Mainz: Schott, 1991
- Blankenburg, Walter:** Kirchenmusik. In **Gurlitt, Wilibald (Hrsg.):** Riemann Musik Lexikon. Band 1, 12. Auflage. Mainz, 1967, 454
- Boos, Elizabeth:** Elias Nicolaus Ammerbach. In MGG<sup>2</sup>. Band 1, Kassel, 1999, Spalte 609f
- Braun, Werner:** Die Musik des 17. Jahrhunderts. In **Dahlhaus, Carl (Hrsg.):** Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 4, Wiesbaden, 1981

- Brock, John:** Introduction to Organ Playing in 17th & 18th Century Style. 2. Auflage. Colfax (USA), 2002
- Bryner-Kronjäger, Brigitte und Schwarzenbach, Peter:** Üben ist doof. 6. Auflage. Zürich, 1997
- Böttcher, Jörg-Andreas und Christensen, Jesper B.:** Generalbaß. In MGG<sup>2</sup>. Band 3, Kassel, 1995, Spalte 1196ff
- Buelow, George J.:** Johann David Heinichen. In The New Grove. Band 8, 1998, 439, Reprinted paperback-Edition
- Bäuerle-Uhlig, Dietlind:** Professionalisierung in der Instrumentalpädagogik. Essen: Verlag Die blaue Eule, 2003
- Bunners, Christian:** Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zur Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts. Göttingen, 1966
- Busch, Barbara:** Wenn die Psychologie der Pädagogik den Weg weist. Üben & Musizieren, 2002, Nr. 3, 12–18
- Busch, Barbara:** Der Körper als Spielapparat. Von Umgang mit spieltechnisch-musikalischen Herausforderungen im Anfangsunterricht einst und heute. Üben & Musizieren, 2007, Nr. 1, 20–25
- Busch, Hermann J.:** Besprechung, Jon Laukvik: Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Eine Einführung in die "alte Spielweise" anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Ars Organi, 40 1992, Nr. 1, 39f
- Busch, Hermann J.:** Einiges vom Orgelüben. Ars Organi, 44 1996, Nr. 2, 95–98
- Couperin, Francois; Linde, Anna (Hrsg.):** L'Art de toucher le Clavecin. Reprint. Wiesbaden, 1933 Auflage. Bercy & Du Plessy Paris (Druck original) 1717: Breitkopf & Härtel, 1717
- Czerny, Carl:** Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte op. 200. Wien, 1836
- Dartsch, Michael:** Spielräume im Instrumentalunterricht. Üben & Musizieren, 2002, Nr. 3, 7–11
- Deis, Friedhelm:** Orgelschule. Band I-III, Verlag Friedrich Bischoff Auflage. Frankfurt/M., 1973
- Dicke, Peter:** Arbeitsbuch für junge Organisten. Mainz: Schott, 2008
- Dinglinger, Wolfgang:** 175 Jahre Kirchenmusikausbildung in Berlin. FORUM KIRCHENMUSIK, 48 1997, Nr. 6, 235f
- Doll, Egidius:** Anleitung zur Improvisation. Ein Lese- und Lernbuch. Regensburg, 1989
- Dorfmueller, Joachim:** Zeitgenössische Orgelmusik 1960-1983. Wolfenbüttel/ Zürich, 1983
- Dragt, Jaap:** Orgelmethoden in Heden en Verleden. 2. Auflage. Sneek (NL), 1983
- Dupré, Marcel:** Traité d'Improvisation à l'Orgue. Paris: Leduc, 1926, 2. Band des Cours complet d'improvisation a? l'orgue
- Dupré, Marcel:** Méthode d'Orgue en deux parties. Paris, 1927
- Eberl, Kathrin:** Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Über Türks Auffassungen zur musikalischen Liturgie. In Daniel Gottlob Türk. Theoretiker, Komponist, Pädagoge und Musiker (Schriften des Händelhauses in Halle, Bd. 18). Halle (Saale), 2002, 147–155
- Edler, Arnfried:** Der nordelbische Organist: Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXIII). Kassel, 1982
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.):** Die Orgel im Dienst der Kirche. Gespräch aus ökumenischer Sicht. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1985

- Eppelsheim, Jürgen:** Historische Orgel und "lebendige Praxis". In **Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.):** Die Orgel im Dienst der Kirche. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1985
- Ernst, Anselm:** Lehren und Lernen im Instrumentalunterricht. Mainz, 1991
- Faber, Rudolf und Hartmann, Philip:** Handbuch Orgelmusik. Kassel, 2002
- Faller, Joachim:** Keller, Hermann. MGG<sup>2</sup>, Personenteil, 9 2003, Bärenreiter, Kassel
- Fink, Monika:** Fundamentbuch. In MGG<sup>2</sup> Sachteil. Band 3, 1995, Spalte 961
- Forchert, Arno:** Johann Sebastian Bach und seine Zeit. Laaber
- Forkel, Johann Nicolaus:** Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802, Faksimile Frankfurt/M. , 1950
- Forkel, Johann Nikolaus:** Musikalisches Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789. 1789, 24–26
- Frotscher, Gotthold:** Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. 2. Auflage. Berlin, 1959
- Gellrich, Martin:** Nicht nur Literaturspiel. Berufsbezogen ausbilden? 2003, Hrsg. Heß, Frauke
- Gerber, Ernst Ludwig:** Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler. Leipzig, 1790
- Gleason, Harold:** Method of Organ Playing. 5. Auflage. New York: Appleton-Century-Crofts, 1937
- Gülke, Peter:** Mönche, Bürger, Minnesänger. Leipzig, 1975
- Großmann, Andreas:** Handreichung zur Ausbildung nebenberuflicher Organistinnen und Organisten im Bistum Limburg. 2. Auflage. Hadamar, 2002
- Grunow, Rolf (Hrsg.):** Begegnungen mit Bach. 5. Auflage. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1990
- Gurlitt, Wilibald (Hrsg.):** Briefe eines Thomaskantors. Evangelische Verlagsanstalt Berlin, 1959
- Hartmann, Günter:** Karl Straube und seine Schule: "Das Ganze ist ein Mythos". Bonn, 1991
- Haselböck, Hans:** Besprechung, Jon Laukvik, Orgelschule zu historischen Aufführungspraxis. Ars Organi, 50 2002, Nr. 1, 53f
- Heinemann, Michael:** Postmoderne und Partita. Zu Jan Jancas "Orgelversen". Ars Organi, 51 2003, Nr. 3, 170–173
- Held, Christoph und Held, Ingrid (Hrsg.):** Karl Straube. Wirken und Wirkung. Berlin, 1976
- Helms, Schneider und Weber:** Neues Lexikon der Musikpädagogik. Sachteil. Regensburg, 1994
- Hering, Carl Gottlieb:** Die Kunst, das Pedal fertig zu spielen. Leipzig, 1816
- Herzog, Johann Georg:** Orgelschule Op. 41. Erlangen/ Leipzig, 1880
- Hindemith, Paul:** Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe. Frankfurt/M.: Insel Verlag, 1953
- Hinrichsen, Hans-Joachim:** Mattheson. In MGG<sup>2</sup> Personenteil. Band 11, Kassel, 2004, Spalte 1341
- Horsch, Anne:** Spielhemmungen. Ursachen und Lösungsmöglichkeiten. Üben & Musizieren, 1997, Nr. 1, 24–30
- Jakob, Friedrich:** Orgel. In MGG<sup>2</sup> Sachteil. Band 7, Kassel, 1997, Spalte 1010
- Kaller, Ernst:** Orgelschule. Mainz: Schott, 1938, 2 Bände
- Keller, Hermann:** Wider den Historismus. Musik und Kirche, 1939, Nr. 11, 149–155
- Keller, Hermann:** Die Kunst des Orgelspiels. Leipzig: Peters, 1941



- Keller, Hermann:** Phrasierung und Artikulation. Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik. Kassel: Bärenreiter, 1955
- Keller, Hermann:** Zur Geschichte der Urtextausgaben der Klavierwerke Bachs. Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft, 10 1965, 127–132, Edition Peters
- Kirnberger, Johann Philipp:** Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition. Berlin, 1782
- Kittel, Johann Christian:** Der angehende praktische Organist. Erfurt, 1803/08, Reprint. Leipzig, 1986/1996
- Klöcker, Dieter:** Klarinette. In **Richter, Christoph (Hrsg.):** Einzelfächer. 1994, 392–403
- Klinda, Ferdinand:** Orgelregistrierung. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1987
- Kloppers, Jacobus:** Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Dissertation, Frankfurt/M., 1966
- Klotz, Hans:** Das Buch von der Orgel. 10. Auflage. Kassel, 1988
- Klöppel, Renate:** Die Kunst des Musizierens. Von den physiologischen und psychologischen Grundlagen zur Praxis. Mainz: Schott, 1993
- Klug, Heiner:** Musizieren zwischen Virtuosität und Virtualität. Praxis, Vermittlung und Theorie des Klavierspiels in der Medienperspektive. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 2001
- Klug, Heiner:** Man spielt nicht mit den Fingern, sondern mit dem Kopf. Üben & Musizieren, 2007, Nr. 1, 36–41
- Knecht, Justin Heinrich:** Vollständige Orgelschule. Faksimile Breitkopf & Härtel, 1989 Auflage. Wiesbaden, 1795-96, 1798
- Kooiman, Ewald:** Jacques Lemmens, Charles Marie Widor und die französische “Bach-Tradition” (I). Ars Organi, 37 1989, Nr. 4, 198f
- Kooiman, Ewald:** Orgelscholen tussen twee werelden. Het orgel, 85 1989, Nr. 5, 248–253
- Kooiman, Ewald:** Recente orgelscholen van Laukvik, Ritchie en Stauffer. Het orgel, 94 1998, Nr. 3, 15–19
- Kooiman, Ewald:** Note commune. In Dulce melos organorum. Festschrift Alfred Reichling zum 70. Geburtstag. Mettlach, 2005, 337–343
- Kraus, Barbara:** Techniken des Orgelübens. 2. Auflage. Hamburg, 2004
- Kraus, Barbara:** Orgelunterricht. Reflexionen, Methoden und Perspektiven des Unterrichtes im künstlerischen Orgelspiel. Hamburg: MKH Medien Kontor Hamburg, 2007
- Kraus, Barbara:** Orgelschule. Spieltechnische und gestalterische Grundlagen des künstlerischen Orgelspiels. MKH Medien Kontor Hamburg, 2009
- Krieg, Gustav Adolf:** cantus-firmus-Improvisation auf der Orgel. Köln, 2001
- Krummacker, Christoph:** Die Orgelmusik Johann Sebastian Bachs. In **Krummacker, Christoph (Hrsg.):** Wege zur Orgel. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1987, 144–181
- Lamersdorf, Adelheid:** Orgellehrwerke: eine didaktische Untersuchung auf inhaltsanalytischer Grundlage. (Heidelberger Studien zur Erziehungswissenschaft). Heidelberg, 1990
- Laukvik, Jon:** Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Eine Einführung in die “alte Spielweise” anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Stuttgart, 1990
- Laukvik, Jon:** Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Teil 2. Romantik. Stuttgart, 2000

- Lethmair, Thea und Danler, Karl Robert (Hrsg.):** Arthur Piechler. Bayer-Komponist-Organist. Augsburg, 1976
- Lohmann, Ludger:** Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts. Regensburg: Bosse, 1990
- Ludwig, C. Albert:** Methodik des Unterrichts im Orgelspiele, nach einem neuen, auf die höhere Ausbildung hinarbeitenden Systeme. Nordhausen, 1861
- Mahlert:** Editorial. Üben & Musizieren, 2006, Nr. 5, 1
- Mahlert, Ulrich:** Historische Instrumentalschulen heute. Einige Beobachtungen und Anregungen. Üben & Musizieren, 2002, Nr. 3, 30–36
- Mahlert, Ulrich:** Instrumentalschulen - kritisch betrachtet. Üben & Musizieren, 2002, Nr. 3, Editorial
- Mahlert, Ulrich:** Instrumentalschulen zwischen Edutainment und Handwerkslehre. In Musik im Diskurs. Band 19, Kassel, 2004, 105–120
- Mahlert, Ulrich:** Was ist Üben? In **Mahlert, Ulrich (Hrsg.):** Handbuch Üben. Grundlagen. Konzepte. Methoden. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2006, 9–46
- Mainz, Ines:** Zur Bedeutung von Improvisation und Komposition für die Ausbildung von Instrumentalpädagogen. Dissertation, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst "Mozarteum", Salzburg, 1997
- Mainz, Ines und Nykrin, Rudolf:** Klavier spielen und lernen. Handbuch für den Unterricht. Mainz: Schott, 2000
- Marpurg, Friedrich Wilhelm:** Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst ... Leipzig, 1763, Faksimile-Nachdruck, 1975
- Marpurg, Friedrich Wilhelm:** Versuch über die musikalische Temperatur. Berlin, 1776
- Martienssen, Carl Adolf:** Zur Methodik des Klavierunterrichts. Leipzig, 1951
- Marx, Adolf Bernhard:** Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung. 6. Auflage. Leipzig, 1857
- Matthaei, Karl:** Vom Orgelspiel. 2. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1936/ 1949
- Mattheson, Johann:** Das Neu-Eröffnete Orchestre. 1713
- Mattheson, Johann:** Große General-Baß-Schule. Hamburg, 1731, Faksimile, Hildesheim, 1968
- Mattheson, Johann:** Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739, Faksimile, Kassel, 1969
- McVeigh, Alice:** Man ist nie zu alt zum lernen. Üben & Musizieren, 2006, Nr. 2, 20–23
- Mendelssohn Bartholdy, Paul (Hrsg.):** Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg, 1997, (Faksimile-Druck der Ausgabe Leipzig, 1861) Vorwort mit einem Vorwort von Beatrix Borchard
- Michel, Josef:** Umgang mit Orgeln. Schule des Registrierens und Wegweiser für eine universale Orgel. 3. Auflage. Frankfurt: Bochinsky, 1969
- Mielke, Andreas:** Orgelmesse. In MGG<sup>2</sup> Sachteil. Band 7, Kassel, 1997, Spalte 1049
- Mizler, Lorenz Christoph:** Neu eröffnete Musikalische Bibliothek. Leipzig, 1754, Reprint Hilversum 1966
- Müller, Karl Ferdinand:** Der Kantor. Sein Amt und seine Dienste. Gütersloh, 1964
- Moser-Dietz, Rüdiger:** Nachwort zu Marpur, Friedrich Wilhelm. Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst ... Faksimile-Nachdruck, 1975

- Opp, Walter (Hrsg.):** Handbuch des kirchenmusikalischen Dienstes im Nebenamt. Berlin, 1977
- P. Schmid, Th. SJ.:** Das Kunstschöne in der Kirchenmusik nach den Principien der Summa theologia des hl. Thomas von Aquin. 3. Die Principien der kirchlichen Tonkunst. Caecilien Kalender 3. Die Principien der kirchlichen Tonkunst 1885
- Palisca, Claude von:** Kontrapunkt. In MGG<sup>2</sup> Sachteil. Kassel, 1996, Spalte 611ff
- Palme, Rudolph:** August Gottfried Ritter. In **Hobohm, Wolf (Hrsg.):** Programmheft zum 1. August-Gottfried-Ritter-Orgelwettbewerb. Magdeburg, 1995, (nach einer Abschrift aus Max Hesse's Deutschem Musiker-Kalender 1887 in der Magdeburger Stadtbibliothek, Sign. 4° Hm 7)
- Peeters, Flor:** Ars organi. Bruxelles, 1953, 1954
- Peeters, Flor und Vente, Maarten Albert (Hrsg.):** Die niederländische Orgelkunst vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Antwerpen, 1971
- Perl, Helmut:** Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts. Neuausgabe 1998 Auflage. Wilhelmshaven, 1984
- Petri, Johann Samuel:** Anleitung zur praktischen Musik. Leipzig, 1782, Faksimile, Giebing, 1969
- Praetorius, Michael:** Syntagma Musicum III, Termini Musici. Wolfenbüttel, 1618, Faksimile-Nachdruck (hrsg. von Willibald Gurlitt), Bärenreiter, Kassel, 1959
- Quantz, Johann Joachim:** Versuch einer Anleitung, die Flöte traversiere zu spielen. 3. Auflage. Breslau, 1789, Faksimile, 5. Auflage, Kassel 1974
- Rackwitz, Werner (Hrsg.):** Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung. Leipzig, 1985
- Röbbke, Peter:** Vom Handwerk zur Kunst. Didaktische Grundlagen des Instrumentalunterrichtes. Mainz: Schott, 2000
- Röbbke, Peter:** Musikschule zwischen Bildungsanspruch und Edutainment. Üben & Musizieren, 2002, Nr. 3, 37–42
- Röhring, Klaus:** "Passage" und "Prélude" zum "Unsagbaren". Der Kirchenmusiker, 1993, Nr. 4, 121–130
- Riedel, Friedrich Wilhelm:** Notation. In MGG<sup>2</sup> Sachteil. Band 7, Kassel, 1997, Spalte 364
- Riedel, Friedrich Wilhelm:** Orgelmusik. In MGG<sup>2</sup> Sachteil. Band 7, Kassel, 1997, Spalte 1056
- Riemer, Otto:** Einführung in die Geschichte der Musikerziehung. 3. Auflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1983
- Rietschel, Georg:** Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert. Leipzig, 1892, Reprint. Buren, 1979
- Rinck, Christian Heinrich; Volckmar, Wilhelm (Hrsg.):** Practische Orgelschule. Band Bd. 1, Braunschweig: Litolffs
- Rinck, Christian Heinrich:** Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen op. 124. Berlin: Simrock, 1839
- Ritter, August Gottfried:** Kunst des Orgelspiels. Körner Auflage. Erfurt/ Langensalza, 1844
- Ritter, August Gottfried:** Kunst des Orgelspiels. 4. Auflage. Erfurt und Leipzig: G. W. Körners Verlag, 1858
- Ritter, August Gottfried; Glaus, Alfred (Hrsg.):** Praktische Orgelschule (Kunst des Orgelspiels) von A. G. Ritter. Leipzig, o. J.
- Rößler, Almut:** Almut Rößler 65. Ein persönlicher Rückblick. FORUM KIRCHENMUSIK, 1997, Nr. 4, 155f

- Rönne, Ludwig von:** Das Unterrichtswesen des Preußischen Staates in seiner geschichtlichen Entwicklung. Band Bd. 1, Berlin, 1855
- Roske, Michael:** Der Schüler - der fand schon statt. Zu den Ursprüngen moderner Musikpädagogik im 19. Jahrhundert. In Vom pädagogischen Umgang mit Musik. Mainz: Schott, 1993
- Scheibe, Johann Adolf:** Critischer Musicus. Leipzig, 1745, Faksimile, Hildesheim/ New York, 1970
- Scheidt, Samuel; Vogel, Harald (Hrsg.):** Tabulatura nova. Band I, Neuausgabe Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, Vorwort
- Schering, Arnold:** Die Niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin. Leipzig, 1912, Reprint. Amsterdam/ Wiesbaden, 1971
- Scheuren, Sven:** Orgelschulen: Verbreitung, Verwendung, Charakteristik. Eine Umfrage über Orgelschulen. Musik im Bistum Essen (Informationszeitschrift der Abteilung Kirchenmusik im Bischöflichen Generalvikariat Essen), 1999, Nr. II, 29–38
- Schinköth, Thomas:** War alles nur ein Mythos? In Hochschule für Musik und Theater “Felix Mendelssohn Bartholdy”. Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843-1993. Leipzig, 1993, 102–138
- Schöne, Klaus:** Griff in die Geschichte: Vom Lehrerseminar zur Kirchenmusikschule. FORUM KIRCHENMUSIK, 1998, Nr. 6, 222–235
- Schneider, Michael:** Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, dargestellt an den Orgelschulen der Zeit. Ein Beitrag zur Methodik des Orgelspiels. In Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 6, Regensburg, 1941
- Schütze, Friedrich Wilhelm:** Handbuch zu der Praktischen Orgelschule. 7. Auflage. 1877, Reprint, Frits Knuf, Buren (NL), 1987
- Schulze, Hans-Joachim Wolff, Christoph (Hrsg.):** Bach-Jahrbuch. 1985
- Schulze, Hans-Joachim (Hrsg.):** Bach-Dokumente. Band III. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800. Kassel/Leipzig, 1972
- Schulze, Hans-Joachim (Hrsg.):** Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten. 2. Auflage. Kassel/Leipzig, 1975
- Schumann, Robert:** Musikalische Haus- und Lebensregeln. In Schriften über Musik und Musiker. Stuttgart: Reclam, 1997
- Schwabe, Matthias:** Elementar denken und handeln. Auf der Suche nach den Wurzeln musikalischer Fähigkeiten. Üben & Musizieren, 2006, Nr. 5, 22–26
- Schweizer, Gottfried:** Rezension. Das Musikinstrument, Mai 1972, Nr. 5, XXI. Jahrgang
- Schweizer, Rolf:** Orgelschule. Eine methodische Anleitung für Anfänger und Fortgeschrittene. Band 1, Kassel: Bärenreiter, 1988
- Sorge, Georg Andreas:** Vorgemach der musicalischen Composition, oder Ausführliche, ordentliche und vor die heutige Praxis hinlängliche Anweisung zum General-Baß. Lobenstein, 1745
- Sowa, Georg:** Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800-1843). Regensburg, 1973
- Spar, Otto:** Kleine Orgelschule für Anfänger. Berlin, 1951
- Spychiger, Maria:** Musik im Lebenslauf. Üben & Musizieren, 2006, Nr. 2, 44f
- Straube, Karl (Hrsg.):** Alte Meister des Orgelspiels. Neuausgabe Auflage. 1929
- Straube, Karl; Willibald Gurlitt, Hans-Olaf Hudemann (Hrsg.):** Briefe eines Thomaskantors. Stuttgart: K. F. Koehler-Verlag, 1952

- Suthoff-Groß, Rudolf:** Klavierschule. Wolfenbüttel, 1970
- Suthoff-Groß, Rudolf:** Orgelschule. 1978, 1978
- Tell, Werner:** Von der Orgel und vom Orgelspiel. 3. Auflage. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1949
- Tell, Werner:** Schule des gottesdienstlichen Orgelspiels. 8. Auflage. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1950
- Tell, Werner:** Improvisationslehre für die Orgel. Leipzig/ Berlin, 1954
- Tosi, Pier Francesco und Agricola, Johann Friedrich:** Anleitung zur Singkunst. Faksimile 1994 Auflage. Wiesbaden, 1723/ 1757
- Türk, Daniel Gottlob:** Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten: ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie. Halle, 1787
- Türk, Daniel Gottlob:** Klavierschule. Leipzig und Halle, 1789, Reprint. Kassel, 1962
- Verband deutscher Musikschulen e.V. VdM (Hrsg.):** Lehrplan Orgel. Regensburg: Bosse, 1992
- Voltz, Karen:** Orgelunterricht in der seminaristischen Lehrerbildung. In Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik. Band 12, Frankfurt/ Berlin: Lang, 2002
- Wagner, Gerhard D.:** Anleitung zum Orgelspiel nach der Germani-Technik. Heidelberg, 1973
- Weiss, Roland:** Orgelschule für den Anfangsunterricht. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1979, 2 Bände
- Werckmeister, Andreas:** Erweiterte und verbesserte Orgel=Probe. Quedlinburg, 1698, Faksimile-Nachdruck. Kassel, 1970
- Werckmeister, Andreas:** Die Nothwendigsten Anmerkungen Und Regeln Wie der Bassus Continuuus Oder General=Baß wol könne tractiret werde. Aschersleben, 1698, Reprint des Faksimile, Blankenburg/ Michaelstein
- Werckmeister, Andreas:** Harmonologia musica. Quedlinburg, 1702, Faksimile, Hildesheim/ New York 1970
- Young, Clyde William:** Ammerbach, Elias Nicolaus. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 1, London, 1998, 327–329
- Zehnder, Jean-Claude:** Zur Artikulation im Orgelspiel des 17. und 18. Jahrhunderts. Musik und Gottesdienst 1977, Nr. Heft 31
- Zehnder, Jean-Claude:** Alte Fingersätze. Ars Organi 1980, Nr. Heft 28
- Zender, Hans:** Happy New Ears. Freiburg: Herder, 1991
- Zweimüller, Maximilian:** Zur Problematik des Unterrichts im konzertanten Orgelspiel. Wien: Doblinger, 1988
- Zywietz, Michael:** Orgelmusik. In MGG<sup>2</sup> Sachteil. Band 7, Kassel, 1997, Spalte 1061

# Orgelschulverzeichnis

- Ahlgrimm, Isolde:** Manuale der Orgel- und Cembalotechnik. Wien, 1962, Isolde Ahlgrimm (1914-1995)
- Anding, Johann Michael:** Handbüchlein für angehende Orgelspieler. Hildburgshausen, 1853, Johann Michael Anding (\*1816)
- André, Johann Anton:** Die 12 Dur- und Molltonleitern und die chromatische Tonleiter für das Pedal. Offenbach, 1840, Johann Anton André (1775-1842)
- André, Julius:** Anleitung zum Selbstunterricht im Pedalspiel. Offenbach, 1834, (1808-1880)
- André, Julius:** Kurzgefasste theoretisch-praktische Orgelschule op. 25. Offenbach, um 1845
- Angerstein, Johann Carl:** Theoretisch-praktische Anweisung, Choralgesänge nicht nur richtig, sondern auch schön zu spielen. Stendal, 1800, Johann Carl Angerstein (\*ca. 1760)
- Anonymus:** Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiser vermittelt welchen man aus dem Grund die Kunst die Orgel recht zu schlagen ... erlernen und durch fleißiges üben zur Vollkommenheit bringen kan. 2. Auflage. Augsburg: Koppmayer, 1668, 1692, Ludger Lohmann schreibt: „Autor ist Johann Speth“. (Lohmann, Ludger. Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts. Bosse, Regensburg, 1990, S. 286)
- Barner, Andreas:** Orgel-Schule für Lehrerseminare. Stuttgart: Bonz, 1889, Andreas Barner (1835-1910)
- Becker, Carl Ferdinand:** Rathgeber für Organisten, denen ihr Amt am Herzen liegt. Leipzig, 1828, Carl Ferdinand Becker (1804-1877)
- Bibl, Rudolf:** Orgelschule op. 81. Leipzig: Brockhaus, 1897, Rudolf Bibl (1832-1902)
- Brandt, August:** Praktische Elementar-Orgelschule in 2 Cursen. Merseburger, 1865, 1866, August Brandt (1825-1877)
- Brauer, Friedrich:** Erster Kursus im Orgelspiel. Eine praktische Elementar-Orgelschule. Offenbach: André, 1854, Friedrich Brauer (1806-1898)
- Braun, Benedikt:** Praktische Orgelschule. Schwäbisch Gmünd, 1849, Benedikt Braun (\*ca. 1780)
- Brähmig, Julius Bernhard:** Theoretisch-praktische Organistenschule, Teil I-III. Leipzig: Merseburger, o. J., Julius Bernhard Brähmig (1822-1872)
- Burkhard, Johann Andreas Chr.:** Kurze und gründliche Anleitung zum Orgelspielen. Ulm: Ebner, 1829, Joh. Andreas Chr. Burkhard (ca. 1790 -ca. 1833)
- Czerny, Josef:** Praktische Orgelschule I-II. Braunschweig: Litolff, o. J., Josef Czerny (1846-1910)
- Davin, Carl Heinrich George:** Theoretisch-praktische Organisten-Schule op. 8. Erfurt: Körner, 1861, Carl Heinrich George Davin (1823-1884)
- Deis, Friedhelm:** Orgelschule. Bd. 1-3. Frankfurt/M.: Bischoff, 1973, Friedhelm Deis (1930-2008)



- Denzinger, Joh. Franciscus Petrus; Lotter (Hrsg.):** Compendium Musicum, oder Fundamenta Partiturae. Das ist: Gründlicher Unterricht die Orgel und das Clavier wohl schlagen zu lernen. Augsburg, 1763
- Drechsler, Josef:** Kleine Orgelschule zum Gebrauch bei öffentlichen Vorlesungen bei St. Anna in Wien. Wien, 1818, Josef Drechsler (1782-1852)
- Ebeling, Ernst Heinrich:** Die erste Schule des Orgelspielers Op. 9. Magdeburg: Heinrichshofen, 19. Jh.
- Fink, Christian:** Orgelstücke in den gangbarsten Tonarten und mit genauer Bezeichnung des Finger- und Fuß-Satzes zum Studium und zum kirchlichen Gebrauch op. 71-74 (IV Teile). Zumsteg, 1883, Christian Fink (1831-1862)
- Franke, Friedrich Wilhelm:** Das Orgelspiel für den Unterricht und das Studium. Trier: Ende, (1862-1932)
- Frankenberger, Heinrich:** Praktische Orgelschule: nach Materialien von Johann Sebastian Bach; mit eingelegten mechanischen Vorübungen. Weimar: Kühn, 1871, Heinrich Frankenberger (1824-1885)
- Freyer, August:** Praktische Orgelschule. Warschau: Gebethner & Wolff, August Freyer (1801-1883)
- Fröhlich, Joseph:** Anhang zur Orgelschule von J. G. Fröhlich. Regensburg: Pustet, Joseph Fröhlich (\*1883)
- Froehlich, J. G.:** Orgelschule für katholische Lehrerbildungsanstalten. Regensburg: Pustet, J. G. Froehlich (1780-1862)
- Förster, Josef:** Praktischer Lehrgang des Orgelspiels Op. 15. Hoffmann
- Gebhardi, Ludwig Ernst:** Theoretisch-praktische Orgelschule in Übungen nebst Anweisung. Erfurt, 1837, Ludwig Ernst Gebhardi (1787-1862)
- Geißler, Karl:** Neue praktische Orgelschule für den ersten Anfänger bis zum vollendeten Orgelspieler. Meißen, 1841, Karl Geißler (1802-1865)
- Güntersberg, Christian Carl:** Der fertige Orgelspieler, oder Casualmagazin für alle vorkommene Fälle im Orgelspiel. Meissen, 1823, (3 Bände)
- Graf, Ernst:** Grundzüge der Orgeltechnik in Anschlags- und Applikaturstudien II. Teil, Elementarschule des Triospiels auf Grund von protestantischen Choralmelodien. Bern: Verlag des Bernischen Organistenverbandes, 1921, Ernst Graf (1886-1937)
- Greßler, Franz Albert:** Praktische Orgelschule op. 5. Langensalza, Franz Albert Greßler
- Gruber, Josef:** Theoretisch-praktische Orgelschule für Lehrerbildungsanstalten, Lehrerseminarien und Organisten-Schulen Op. 209. Böhm, Josef Gruber (1855-1933)
- Habert, Johannes Ev:** Kleine Orgelschule op. 101.
- Habert, Johannes Evangelist:** Praktische Orgelschule Op. 16 (II Teile). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887/1891, Johann Evangelist Habert (1833-1896)
- Helfer, Friedrich August:** Der praktische Organist oder Schule des Orgelspiels Op. 11. Körner, 1859, Friedrich August Helfer (1803-1869)
- Henkel, Michael:** Praktische Orgelschule oder 66 Orgelstücke für Anfänger und Schulamtskandidaten op. 68, Heft I-II. Mainz: Schott, 1835, Michael Henkel (1780-1851)
- Hering, Carl Gottlieb:** Praktische Präludierschule oder Anweisung in der Kunst, Vorspiele und Fantasien selbst zu bilden, 2 Bände. Leipzig, 1810
- Hering, Carl Gottlieb:** Die Kunst, das Pedal fertig zu spielen. Leipzig, 1816, Carl Gottlieb Hering (1766-1853)

- Herzog, Johann Georg:** Orgelschule. Eine theoretisch-praktische Anleitung Op. 41. Erlangen, 1867, Johann Georg Herzog (1822-1909)
- Herzog, Johann Georg; 1. Bandes), Arthur Piechler (Neubearbeitung des (Hrsg.):** Orgelschule. Augsburg, 1949
- Hesse, Adolph Friedrich:** Nützliche Gabe für Orgelspieler, insbesondere für solche, die sich in der Behandlung des Pedals vervollkommen wollen Heft I: Kleine Pedalschule Heft II: Leichte Präludien zur Übung in der zweckmäßigen Anwendung der Pedalapplikatur. Breslau: Weinhold, 1831, Adolph Friedrich Hesse (1809-1863)
- Hientzsch, Johann Gottfried:** Kurze Darstellung eines methodischen Ganges bei den Pedalübungen. Eutonia VII, 1834, (aus einer ungedruckten Orgelschule) Johann Gottfried Hientzsch (1787-1856)
- Häßler, Johann Wilhelm:** 48 kleine Orgelstücke theils zu Choralvorspielen beim öffentlichen Gottesdienst, theils zur Privatübung für angehende Orgelspieler und Schulmeister auf dem Lande bestimmt. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1789, Johann Wilhelm Häßler (1747-1822)
- Hönig, Heinrich:** Caecilia. Sammlung von Orgelstücken und Kadenzen nebst einer kurz gefaßten Orgelschule. German, Heinrich Hönig (1852-1899)
- Hohmann, Christian Heinrich:** Praktische Orgelschule, I-II. Nürnberg, 1861, Christian Heinrich Hohmann (1811-1861)
- Homeyer, Paul (Robert Schwalm):** Orgelschule. Steingraber, Paul Homeyer (1853-1909)
- Justinus, P.:** Chirologia organico-musica. Nürnberg, 1711
- Kaller, Ernst; Schott (Hrsg.):** Orgelschule, 2 Bände. Mainz, 1938, Ernst Kaller (1898-1961)
- Kalthoff, Franz:** Ergänzung zur Orgelschule. enth. 75 der gebräuchlichsten Kirchenlieder, mit kurzen Vor- und Nachspielen harmonisiert und mit Fußsatz. Münster i. W.: Schöningh, 1913, (ist Ergänzung zu jeder beliebigen Orgelschule")
- Kathriner, Leo:** Praktische Orgelschule: Einführung ins Orgelspiel in 2 Teilen. Einsiedeln: Ochsner & Co., 1945, Leo Kathriner (1887-1964)
- Kegel, Karl Christian:** Orgelschule, zunächst für die Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande. Leipzig: Breitkopf, 1830, Karl Christian Kegel (1770-1842)
- Keller, Hermann:** Schule des klassischen Triospiels. Kassel: Bärenreiter, 1928
- Keller, Hermann:** Die Kunst des Orgelspiels. Leipzig: Peters, 1941, Hermann Keller (1885-1967)
- Kempton, Friedrich:** Materialien zur Erlernung eines soliden Orgelspiels. Ein Hilfsbuch für den Orgelunterricht in den Präparanden-Schulen. I-III. Böhm, Friedrich Kempton (1810-1864)
- Kempton, Karl; (Neudruck) (Hrsg.):** Vademecum. 112 kurze und leichte Orgelstücke in allen Dur- und Molltonarten. Anhang: Modulationen, Cadenzen, Finger- und Pedalübungen op. 66. Augsburg: Böhm, 1950, Karl Kempton (1819-1887)
- Kühmstedt, Friedrich:** Gradus ad Parnassum für Klavier oder Orgel op. 4 (VIII Teile). Mainz: Schott, 1839, Friedrich Kühmstedt (1809-1858)
- Kindscher, Joh. Ludwig Gottfried:** Anleitung zum Selbstunterricht im Klavier- und Orgelspielen. Leipzig: Hofmeister, 1817, Joh. Ludwig Gottfried Kindscher (1764-1840)
- Kittel, Johann Christian:** Der angehende practische Organist. Erfurt, 1801, 1803, 1808, Joh. Christian Kittel (1732-1809)
- Kittl, Johann Friedrich:** Praktische Orgelschule. Wien: k. k. Schulbuchhandlung, Joh. Friedrich Kittl (1806-1868)

- Klauer, Franz Gustav:** Praktische Vorschule für das Orgelspiel. Eisleben: Reichardt, Franz Gustav Klauer (ca. 1790-1854)
- Klößner, C. F.:** Die Schule für das freie Orgel-Präludium oder Anleitung für angehende Orgelspieler und mindergeübte Organisten. Anklam: Dietze, 1846
- Knecht, Justin Heinrich:** Vollständige Orgelschule. Leipzig, 1795-1798, Justin Heinrich Knecht (1752-1817)
- Königspurger, Marianus:** Der wohl-unterwiesene Clavier-Schüler. Lotter, 1755, Marianus Königspurger (1708-1769)
- Kotalla, Victor:** Systematisches Lehr- und Übungsbuch für den Orgelunterricht op. 12. Goerlich, Victor Kotalla (1872-1916)
- Kothe, Bernhard:** Praktische Orgelschule. Für Präparandenanstalten und Lehrerseminare. 8. Auflage. Breslau: F. Goerlich, 1900, Bernhard Kothe (1821-1897)
- Kraus, Barbara:** Orgelschule. Spieltechnische und gestalterische Grundlagen des künstlerischen Orgelspiels. Hamburg: MKH Medien Kontor Hamburg, 2009
- Körner, Gotthilf Wilhelm:** Der angehende Organist Op. 10. Gotthilf Wilhelm Körner (1809-1865)
- Körner, Gotthilf Wilhelm:** Die Fugenschule oder das höhere Orgelspiel op. 19.
- Körner, Gotthilf Wilhelm:** Der wohlerfahrene Dom-Organist, enthaltend Orgelcompositionen aller Art, als Compendium zu jeder Orgelschule. Band I-IV. Körner
- Körner, Gotthilf Wilhelm:** Der wohlgeübte Organist, ein praktisches Hand- und Hilfsbuch zur weiteren Ausbildung im Orgelspiel Op. 16 (2 Teile).
- Laukvik, Jon:** Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis (Text- und Notenband). Band Bd. 1: Barock, Klassik, Stuttgart, 1990, Jon Laukvik (\*1952)
- Laukvik, Jon:** Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Band Bd. 2: Romantik, Stuttgart, 2000
- Leupold, Anton Wilhelm:** Praktisch-theoretische Anleitung zur Erlernung des Orgelspiels. Hameln: Oppenheimer, 1919, Anton Wilhelm Leupold (1868-1940)
- Linnarz, Robert (Bösche/ Linnarz):** Kleine Orgelschule zur gründlichen Erlernung des kirchlichen Orgelspiels, I-III. Leipzig: Leuckart, 1935, Robert Linnarz (1851-1931)
- Maichelbeck, Franz Anton:** Die auf dem Clavier lehrende Caecilia, welche guten Unterricht erteilet, Wie man nicht allein im Partitur-Schlagen, mit 3 und 4 Stimmen spielen... in 3 Theil abgetheilet . op. 2. Neudruck bei Schott, Mainz, 1980. Verlagsnummer 6900 Auflage. Lotter, 1737, Franz Anton Maichelbeck (1702-1750)
- Malfertheiner, Anton:** Methodische Anleitung zur Erlernung des Orgelspiels, verbunden mit einer leichtfasslichen Unterweisung in den Elementen der Harmonielehre. Graeser
- Manzer, Josef Dionys:** Praktische Orgelschule. Wetzlar, Josef Dionys Manzer (1808-1882)
- Mayer, G.:** Kirchliche Orgelcompositionen zum Studium und für den Schulgebrauch eingerichtet. Schwäbisch Gmünd: Schmid, 1864, G. Mayer (\* c1810)
- Mayrhofer, P. Isidor:** Kein stümperhaftes Pedalspiel mehr! Idee einer folgerichtigen, leicht überschaubaren Pedalapplikatur für Orgel. Böhm, P. Isidor Mayrhofer (1862-1951)
- Meister, Carl Severin:** Praktisches Hilfsbüchlein für angehende Orgelspieler Op. 12.
- Meister, Carl Severin:** Kleine praktische Vorschule für angehende Orgelspieler op. 5. Mainz, 1845, Carl Severin Meister (ca. 1800-1844)

- Merkel, Gustav Adolf:** Orgelschule. Zur Erlernung des kirchlichen Orgelspiels op. 177. Rieter & Biedermann, Gustav Adolf Merkel (1827-1885)
- Meurerer, Johannes Georg:** Orgelschule. Johannes Georg Meurerer (1871-ca. 1933)
- Müller, W. Adolph:** Lehrmeister des Orgelspiels. Meissen: F. W. Gödsche, W. Adolph Müller (1793-1859)
- Nauss, Johann Xaver:** Die spielende Muse, welche die der Musik ergebene Jugend in leichten Praeludien, nach denen Kirchentönen eingerichteten Versetten, Fugen, Arien und Pastorellen auf dem Clavier nach der kurzen Octave übet. Augsburg: Lotter, ca. 1745, Johann Xaver Nauss (ca. 1690-1764)
- Nemesovits, Anton:** Der praktische Organist. Handbuch zum gottesdienstlichen Gebrauche, zugleich ein Hilfsbuch für den Orgelunterricht in Präparanden-Schulen, komponiert und für die Orgel arrangiert. Siegel
- Oberhoffer, Heinrich:** Die Schule des katholischen Organisten. Theoretisch-praktische Orgelschule op. 36. Linz: Tiner, 1880, Heinrich Oberhoffer (1824-1885)
- Palme, Rudolph:** Theoretisch-praktische Orgelschule Op. 57 (III Teile). Band Bd. 3, Anhang: Die praktische Anwendung der Harmonielehre beim Unterrichte im Orgelspiele von Heinrich Götze, Leipzig: Hesse, Rudolph Palme (1834-1909)
- Petri, Johann Samuel:** Anweisung zum regelmäßigen und geschmackvollen Orgelspielen. In Anleitung zur praktischen Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1782, 2, Johann Samuel Petri (1738-1808)
- Piechler, Arthur:** Erstes Harmoniumspiel, auch Vorschule zum Orgelspiel. Ein methodischer Lehrgang. Mainz: Schott, 1954, Arthur Piechler (1896-1974)
- Pistl, Josef:** Praktischer Lehrgang für den Unterricht im Orgelspiel, I-III. Leipzig: Max Brockhaus, Diese Orgelschule findet sich im Nachlass von Arnold Schoenberg.
- Prixner, Sebastian:** Kann man nicht in 2 oder 3 Monaten die Orgel gut und regelmäßig schlagen lernen? Landshut, 1789, Sebastian Prixner (1744-1799)
- Rieder, Ambros:** Anleitung zum Präludieren auf der Orgel oder dem Piano-Forte. Wien, 1828, Ambros Rieder (1771-1855)
- Rigler, Franz Paul:** Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu spielen; nebst den ersten Gründen zur Komposition. Budapest: Ofen, 1798, Franz Paul Rigler (\*ca. 1748)
- Rinck, Christian Heinrich:** Praktische Orgelschule Op. 55 in 6 Teilen. Bonn, 1819-1821, Christian Heinrich Rinck (1770-1846)
- Rinck, Christian Heinrich:** Vorschule für angehende Organisten und alle, die sich im gebundenen Spiel üben wollen Op. 124. Bonn, 1833
- Ritter, August Gottfried:** Kunst des Orgelspiels Op. 10. Erfurt/ Langensalza: Körner, 1844, August Gottfried Ritter (1811-1885)
- Sabelon, Andreas:** Kleine praktische Orgelschule für diejenigen, welche bei Erlernung der Komposition den Choral zu Grunde legen und sich im Orgelspiel üben wollen. Leipzig, um 1830, Andreas Sabelon (ca. 1760- ca. 1830)
- Saffe, Ferdinand:** Orgelschule für Lehrerbildungsanstalten op. 15. Leipzig: Kistner & Siegel, Ferdinand Saffe (\*1867)
- Samber, Johann Baptist:** Manuductio ad organum. Salzburg, 1704
- Samber, Johann Baptist:** Continuatio ad manuductionem organicam. Salzburg, 1707
- Sattler, Carl:** Orgelschule op. 20, 3 Bände. Köln: Tonger, 1920, Carl Sattler (1874-1938)

- Sattler, Heinrich:** Theoretisch-praktische Orgelschule, I-II. Körner, 1859, Heinrich Sattler (1811-1891)
- Sauerbrey, Johannes W. Chr. C.:** 20 leichte Orgelpräludien für die ersten Anfänger op. 7. Breitkopf, 1833, Johannes Wilhelm Christian Carl Sauerbrey (1804-1847)
- Schildknecht, Josef:** Orgelschule. Luzern, 1896, Josef Schildknecht (1861-1899)
- Schildknecht, Josef; Schroeder, Hermann (Hrsg.):** Orgelschule Op. 33. Altötting: Coppenrath, 1968
- Schneider, Joh. Christian Friedrich:** Orgelschule. In Handbuch des Organisten. Band II. Teil, Halberstadt, 1830, Joh. Christian Friedrich Schneider (1786-1853)
- Schneider, Joh. Christian Friedrich:** Höhere Orgelschule. In Handbuch des Organisten. Band IV. Teil, Leipzig: Brüggemann, 1832
- Scholze, Anton:** Orgelschule op. 6. Wien: Pichler, Anton Scholze (\*1864)
- Schöpf, Franz:** Praktische Orgelschule. Böhm & Sohn, Franz Schöpf (1836-1915)
- Schütze, Friedrich Wilhelm:** Practische Orgelschule. Leipzig, 1838, Friedrich Wilhelm Schütze (1807-1888)
- Schweizer, Rolf:** Orgelschule. Eine methodische Anleitung für Anfänger und Fortgeschrittene, 2 Bände. Kassel: Bärenreiter, 1987/ 89, Rolf Schweizer (\*1936)
- Sering, Friedrich Wilhelm:** Orgelschule op. 126. Strassburg, 1888, Friedrich Wilhelm Sering (1822-1901)
- Singenberger, Johann:** Kurze Pedalschule. 2. Auflage. Regensburg: Pustet, 1908, Johann Singenberger (1848-1924)
- Spar, Otto:** Kleine Orgelschule für Anfänger. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1951, Otto Spar (1909-1981)
- Strube, Christian Heinrich:** Theoretisch-praktische Orgelschule. Wolfenbüttel, 1850, Christian Heinrich Strube (1803-1850)
- Suthoff-Groß, Rudolf:** Orgelschule. Wolfenbüttel: Möser, 1978, Rudolf Suthoff-Groß (\*1930)
- Tachezi, Herbert:** Ludus organi contemporarii. Eine Einführung in das Spiel zeitgenössischer Orgelmusik. Wien: Doblinger, 1973, Herbert Tachezi (\*1930)
- Tell, Werner:** Schule des gottesdienstlichen Orgelspiels. Berlin: Merseburger, 1950, Werner Tell (1901-1963)
- Thalemann, Fr. M.:** Schule des kirchlichen Orgelspiels auf elementarer Grundlage für den Gruppenunterricht zunächst in den evangelisch-lutherischen Lehrerseminaren bearbeitet. Meissen: Schlimpert
- Töpfer, Johann Gottlob:** Theoretisch-praktische Organistenschule, enthaltend die vollständige Harmonielehre nebst ihrer Anwendung auf die Komposition der gebräuchlichsten Orgelstücke. Erfurt/ Langensalza: Körner, 1845, Johann Gottlob Töpfer (1791-1870)
- Vallade, Johann Baptist:** Der präludierende Organist erster und zweiter Teil. Augsburg, 1757
- Vierling, Johann Gottfried:** Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere mit Beyspielen erläutert. Leipzig, 1794, Johann Gottfried Vierling (1750-1813)
- Vogler, Georg Joseph:** Organistenschule mit 90 angehängten schwedischen Chorälen. Stockholm, 1797, Georg Joseph Vogler (1749-1814)
- Volckmar, Wilhelm Valentin:** Orgelschule op. 50. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1859/61, Wilhelm Valentin Volckmar (1812-1887)

- Waldhoer, Matthias:** Theoretisch-praktische Klavier-Partitur-Präludier- und Orgelschule (3 Teile). Kempten: Kösel, 1825/26, Matthias Waldhoer (ca. 1790-1856)
- Weber, Heinrich:** Der Anfang im Orgelspiel. Stuttgart: Schultheiss, 1943, Heinrich Weber (1877-1964)
- Wedemann, Wilhelm:** Der Lehrmeister im Orgelspiel. Enthaltend 112 kurze und leichte Uebungsstücke ... und 76 leichte Choralvorspiele für Orgel. Erfurt: Körner, 1847, Wilhelm Wedemann (1805-1845)
- Weiss, Roland:** Orgelschule für den Anfangsunterricht. Wiesbaden, 1979, Roland Weiss (\*1938)
- Werner, Johann Gottlob:** Kurze Anleitung für angehende und ungeübte Orgelspieler, Choräle zweckmäßig mit der Orgel zu begleiten. Penig: F. Dienemann und Comp., 1805, Johann Gottlob Werner (1777-1822)
- Wiesner, Richard:** Praktische Orgelschule. Leipzig: Hug
- Wiltberger, August:** Elementar-Orgelschule für Präparanden-Anstalten und Lehrer-Seminare, unter besonderer Berücksichtigung des Orgelspiels in katholischen Kirchen. I-IV, op. 43. Frankfurt/M.: Schwann, August Wiltberger (1850-1928)
- Wälder, J. G.:** Kleine theoretisch-praktische Orgelschule. Aus den besten Quellen und größeren Werken. Augsburg: Böhm
- Wälder, J. G.:** Neue theoretisch-praktische Orgelschule. Augsburg, 1848, J. G. Wälder (ca. 1800-1848)
- Zimmer, Friedrich August:** Orgelschule. Eine theoretisch-praktische Anleitung zur Erlernung des kirchlichen Orgelspiels. Berlin-Lichterfelde: Vieweg, 1902, Friedrich August Zimmer (1826-1899)
- Zöllner, Karl Heinrich:** Kleine Orgelschule op. 71. Hamburg, 1838, Karl Heinrich Zöllner (1792-1836)
- Zundel, Johannes:** Orgelschule. Boston, 1860, Johannes Zundel (1815-1882)